This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

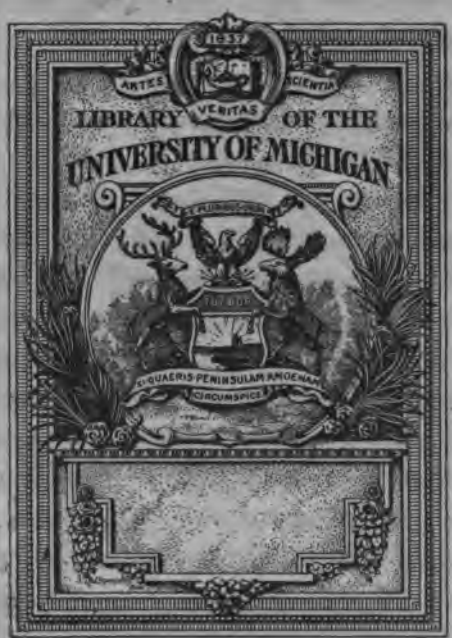
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,333,798


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

6 93, 1
. 4 .

LA POÉTIQUE

Corbeil, typographie de Crété.

LA

39213

POÉTIQUE

PAR W. F. HEGEL.

PRÉCÉDÉE

D'UNE PRÉFACE, ET SUIVIE D'UN EXAMEN CRITIQUE.

Extraits de SCHILLER, GOETHE, JEAN-PAUL, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie,

PAR CH. BÉNARD,

Docteur ès lettres, professeur au Lycée Bonaparte,
et à l'École Normale supérieure, à Paris.

TOME PREMIER.

PARIS,

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,
Rue Saint-André-des-Arts, 41.

VEUVE JOUBERT, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
Rue des Grès, 14.

1855

PRÉFACE DU TRADUCTEUR.

I

Objet de cette publication.

La critique littéraire en France, depuis un demi-siècle, doit principalement à son alliance plus intime avec l'histoire, la place élevée qu'elle a prise dans la littérature. Affranchie des préjugés et des règles étroites, elle a su comprendre et admirer des œuvres jusque-là oubliées ou injustement dédaignées. Une ardente curiosité l'a portée à étudier les manifestations du génie, chez tous les peuples et à toutes les époques de l'humanité. Jamais la science, l'imagination et le goût ne s'étaient aussi heureusement unis que dans cette entreprise dont le but est de faire connaître les productions de l'esprit les plus diverses, d'en saisir le sens et la forme originale et d'en apprécier la valeur. Outre la supériorité du coup d'œil, due au progrès de la pensée, il serait difficile de montrer un discernement plus vif des beautés de l'art, plus de sagacité dans la recherche des causes qui ont influé sur les auteurs, plus

d'intelligence du caractère particulier à chaque peuple et à chaque siècle, une connaissance plus profonde des sentiments et des passions du cœur humain, un soin plus attentif à faire ressortir le côté moral qui est comme l'âme et la vie de toute composition artistique et littéraire. La critique est ainsi devenue elle-même un art élevé et difficile qui suppose les qualités les plus éminentes, les facultés les plus souples et les plus brillantes. De belles et rares intelligences se sont vouées à elle et lui doivent principalement la juste célébrité qui les entoure. A leur suite, combien d'hommes de savoir et de talent se sont distingués par d'utiles travaux sur toutes les branches de la littérature, sans parler des innombrables écrits perdus ou disséminés dans les publications de la presse périodique!

Avec tant de mérites brillants et solides, il est à regretter que la critique française contemporaine n'ait pu répondre à toutes les exigences de la pensée et satisfaire de tout point la raison. Par raison, ici, nous n'entendons, certes, pas le bon sens qui ne lui fit jamais défaut, même dans ses productions les plus frivoles, ni ce jugement fin et délicat qu'on nomme le goût et qui la distingue aux yeux des étrangers eux-mêmes. La raison, pour nous, c'est cette faculté supérieure qui, en tout, cherche à remonter aux principes et y rattache ses décisions. Or, peut-être nous accordera-t-on que la critique a souvent trop négligé d'asseoir ses jugements particuliers sur les règles générales qui en sont le fondement et la raison? Elle a été trop historique et pas assez philosophique.

C'est qu'en effet, pour que l'esprit soit satisfait, il ne suffit pas de lui présenter sa propre image reflétée sous mille formes dans les œuvres où il a déposé son empreinte. Il veut connaître d'après quelles lois il les produit, et à quel titre elles sont légitimes, quels principes le dirigent, à quelles règles il obéit dans ses créations les plus inspirées. Il demande qu'on fasse ressortir le fond éternel que renferment ses œuvres, l'idée qui leur sert de type et de modèle, pour de là remonter à la source première de tout art et de toute poésie.

Cette tâche, dira-t-on, n'est pas celle de la critique, elle appartient à la philosophie.—Sans doute; mais n'est-il pas vrai qu'en toute chose, la vue de l'esprit n'est jamais nette, son jugement ferme et assuré qu'autant qu'il s'appuie sur des principes fixes et raisonnés? Pour appliquer ces règles avec discernement, le sentiment ou l'instinct ne suffisent pas, il faut en avoir la conscience claire et réfléchie, s'en rendre un compte exact et savoir les formuler quand on les invoque. Sans cela, il est à craindre que, malgré tout le talent et le savoir dont elle fait preuve, malgré la sûreté de son tact et la sagacité de ses aperçus, la critique ne laisse entrevoir du vague et de l'obscurité dans ses plus saines décisions. Quelque chose de fragmentaire et de décousu, que ne peut tout à fait excuser la marche libre et capricieuse de l'esprit, apparaîtra dans ses recherches les plus savantes et les mieux dirigées. Elle décrit alors plus qu'elle n'explique, elle explique plus qu'elle ne juge. Elle dis-

cute et ne conclut pas; elle ne saisit que les causes secondes, les causes premières lui échappent. Elle risque de se perdre dans les détails et de ne pouvoir embrasser l'ensemble. Souvent elle néglige le fond pour s'attacher à la forme. Elle est exposée à se contredire elle-même. Surtout elle évite de se mesurer en face avec les grands monuments et les œuvres du génie, elle se borne à en faire l'histoire ou à raconter des faits qui éclairent leur naissance et leur formation; mais elle ne peut nous introduire dans les secrets de l'art, dont le sanctuaire lui reste fermé. Rencontre-t-elle sur son chemin ces hautes questions, dont la solution éclaire tous les autres problèmes, elle les élude ou les ajourne. Dans les débats qui s'élèvent de temps à autre à leur sujet, elle évite le point essentiel qui en forme le nœud. Ainsi, tous les procès restent à décider. Ingénieuse, brillante, spirituelle, pleine de réflexions fines et sensées, elle manque d'ampleur et de fermeté. On regrette de ne pas trouver plus de suite et d'unité dans ses travaux, de force et de profondeur dans ses appréciations, d'autorité dans ses jugements.

Que ce soit là le caractère de la critique littéraire de notre époque, ses défauts comme ses qualités, c'est ce que l'on ne peut guère contester, et ce qu'avoueraient, nous en sommes persuadé, ceux-là même qui ont assez de titres à notre admiration ou à notre estime pour reconnaître ce qui est la faute du temps plus que la leur.

Quand l'histoire et l'érudition dominent partout, com-

ment la littérature aurait-elle pu échapper à la loi commune, se soustraire à cette tendance générale?

Nous ne voulons que signaler une des conséquences de ce divorce de la théorie et de la critique.

Il est des hommes qui croient pouvoir fort bien se passer de la théorie. Beaucoup, aujourd'hui surtout, affectent de la mépriser, d'autres lui imputent une foule de maux dont certes elle est bien innocente et qui peut-être viennent de son absence ou de son contraire.

Sans aller aussi loin, la plupart s'imaginent qu'en littérature, le goût seul, nourri par l'érudition et cultivé par l'observation des modèles, suffit pour apprécier les œuvres du génie. Ils admettent, il est vrai, des règles, mais qu'ils prétendent devoir être uniquement déduites des chefs-d'œuvre eux-mêmes. Pour les principes que la raison cherche à établir sur la nature éternelle des choses et à tirer de la méditation des questions soumises à son examen, ils s'en défient, quand ils n'osent formellement les proscrire. Mais il est d'autres esprits, quelque petit qu'en soit le nombre, qui ne sont ni aussi facilement satisfaits, ni même, après tant de mécomptes, aussi défiants des forces de la pensée. Ceux-ci, quoique ayant en profonde estime l'érudition, et tout en faisant le plus grand cas d'un jugement éclairé par l'étude des modèles, sans mépriser même les règles de détail qu'il est permis d'en induire, invoquent une lumière supérieure, que peut seule donner la connaissance raisonnée des principes, combinée avec l'expérience qui les confirme, mais ne les fonde pas. Comme c'est à eux

que ce livre s'adresse, nous nous occuperons d'eux tout d'abord.

Or, par suite de ce qui a été dit plus haut, voici dans quelle position ils se trouvent.

Après avoir lu avec tout le vif intérêt qu'ils méritent, les livres ou les écrits dont nous avons plus haut loué les qualités et signalé aussi le défaut, ils éprouvent le besoin de recourir à des ouvrages où soient résolues ces hautes questions d'art et de littérature relatives aux principes. Mais quels sont ces ouvrages, et d'abord existent-ils?

Nous ne voulons pas faire le procès à la philosophie française de notre temps; elle a rendu assez d'éminents services, aujourd'hui trop méconnus, pour que nous soyons tenté de nous joindre à ses détracteurs. Non-seulement elle a soutenu une lutte victorieuse contre le sensualisme théorique du dernier siècle, elle s'est signalée aussi par des travaux utiles à la science : elle a mis en honneur l'étude de l'âme et éclairé plusieurs côtés de sa nature intime. Par là, elle a donné une base solide et positive aux sciences morales, que les sciences physiques seront tôt ou tard forcées de regarder comme sœurs. Elle aussi est entrée dans la voie de l'histoire ; elle a fait revivre les systèmes du passé, qu'elle a appris à mieux connaître et à mieux apprécier; elle a ainsi préparé la place à de plus vraies ou plus complètes doctrines.

Un point, néanmoins, demeure incontestable, c'est que la partie qu'elle a le plus négligée, ou qui est restée la plus faible entre ses mains, c'est précisément la théo-

rie du beau dans l'art et la littérature. Si l'on se demande, en effet, où est son *esthétique*, où est sa *poétique?* on les chercherait en vain soit dans quelques fines analyses destinées à servir d'introduction à la science du beau, soit dans quelques pages brillantes sur des généralités dont le fond, emprunté d'ailleurs, manque d'originalité, ou enfin dans des aperçus détachés sur quelque point particulier relatif à l'histoire de l'art. Il n'y a rien là qui ressemble à un corps de doctrine, à un traité véritable sur une branche aussi considérable et aussi intéressante du savoir humain. Vainement semble-t-on aujourd'hui s'apercevoir de cette lacune et vouloir la combler. Des morceaux remarquables de critique, mais sans véritable portée théorique, ne révèlent que mieux cette insuffisance. L'arbre aurait besoin d'être remué dans ses racines et non greffé sur ses branches les plus dépourvues de séve.

Il n'en est pas même ici comme au siècle dernier, où des écrivains à moitié philosophes, à moitié littérateurs, ont essayé de formuler sur ces matières les principes de telle ou telle école ou les idées dominantes. Ce qui a été tenté depuis chez nous en ce genre est conçu dans des vues étroites et superficielles, ou n'offre qu'un pâle reflet des théories étrangères.

Il en résulte que les esprits exigeants dont nous parlions se trouvent forcément rejetés vers les écrits plus complets d'une autre époque, mais qui ne répondent plus aux idées et aux besoins de notre temps. La *Poétique d'Aristote*, les traités de *Batteux*, de *Du Bos*, de

Marmontel, sont reconnus aujourd'hui tout à fait insuffisants. Cependant, quel est le livre qui les remplace, qui contienne une autre théorie plus large, plus élevée et nettement formulée sur les principes et les règles de la littérature, en particulier de la poésie?

Ces motifs, qui nous ont déterminé à traduire et à publier dans notre langue le *Cours d'Esthétique* de Hegel (1), nous ont aussi décidé à détacher, pour le public qui s'intéresse particulièrement aux questions littéraires, la partie de cet ouvrage qui traite de la poésie, en la complétant soit par des passages empruntés à d'autres parties de la théorie et de l'histoire de l'art du même auteur, soit par des notes et des extraits des écrivains les plus célèbres de l'Allemagne qui ont abordé les mêmes sujets.

Nous ne nous dissimulons pas ce qu'une semblable publication offre nécessairement d'imparfait et surtout d'incomplet; mais cette considération n'a pas dû nous arrêter. Une raison décisive, c'est que nous n'avons en réalité rien sur ce sujet dans notre langue, rien du moins qui réponde aux idées nouvelles. D'un autre côté, parmi les nombreux écrits du même genre que possèdent nos voisins, aucun ne nous a paru pouvoir entrer en comparaison avec celui-ci, malgré les lacunes et les défauts que nous sommes loin de vouloir nier ou atténuer (2).

Il ne faut pas voir dans ce livre, à proprement parler,

(1) 5 vol. in-8, ouvrage couronné par l'Académie française.

(2) Voir l'*Examen* ci-après, et notre *Essai analytique et critique sur l'Esthétique de Hegel*, dans le Ve volume de cet ouvrage.

une Poétique, si, par là, on entend un traité sur les règles particulières et les préceptes de la poésie. C'est une partie détachée de la Philosophie de l'art, un chapitre de cette science dont le vaste domaine embrasse toutes les formes du beau, et par conséquent les principes de la poésie, le premier et le plus élevé des arts. Aujourd'hui, la poétique tend à s'absorber de plus en plus dans un système général qui montre à la fois l'alliance nécessaire des arts et leurs limites ou conditions spéciales. C'est le seul moyen de rendre à cette branche du savoir littéraire, l'intérêt qu'elle a perdu, comme d'étendre et d'élever le coup d'œil de la critique trop absorbée dans les appréciations de détail ou dans les recherches historiques. Telle a été, du moins, la pensée de notre travail.

Quoi qu'il en soit, l'auteur, qui, malgré les graves reproches que l'on peut adresser à son système, est un des plus grands penseurs de ce siècle, n'a nullement songé à donner un ensemble de règles dans un but didactique ou littéraire. Il a voulu, comme il convient à la science philosophique, lorsqu'elle intervient dans ces questions, rechercher la nature et l'essence de la *poésie*, ses rapports avec les autres arts, les caractères propres qui la distinguent. Après l'avoir étudiée à la fois dans son fond et dans sa forme, il examine le lien qui unit l'expression poétique à la pensée et il détermine la nature du langage poétique. Il montre la nécessité de la versification, et donne la raison de ses deux principales formes, l'une, appropriée à la poésie ancienne, l'autre, particulière à la poésie moderne.

C'est du même point de vue qu'il entreprend l'étude des différents *genres de la poésie,* dont il détermine les caractères essentiels, les limites et les conditions générales. Quant à la troisième partie, intitulée *des Époques de la Poésie*, ce n'est qu'un extrait fidèle, mais abrégé, des vues de l'auteur sur le développement de l'art aux grandes phases de son histoire (*Esthétique*, IIe partie). Il faut donc se garder de la confondre avec les deux parties précédentes, simplement détachées de l'ouvrage principal.

Comme complément et pour remplir quelques lacunes, nous avons aussi jugé convenable d'emprunter à la théorie générale du beau et de l'idéal, outre l'*Introduction*, qui marque la place de la poésie parmi les autres arts, divers morceaux qui éclairent certains sujets d'un intérêt général, tels que la *vérité poétique*, la *couleur locale*, *les rapports du poëte avec son siècle.* D'autres extraits développent des points relatifs aux divers genres, en particulier à la poésie *épique* et *dramatique.* Si nous n'avions craint de rompre l'homogénéité de toutes les parties de cet ensemble, nous aurions ajouté des morceaux des auteurs qui ont introduit dans ces recherches sur la poésie l'esprit de la philosophie moderne et émis des idées analogues. Il a fallu nous borner. Outre le morceau de Schiller, sur le *Théâtre considéré comme institution morale,* qui clôt cette série de fragments, nous avons rassemblé, sous forme d'*appendice*, plusieurs passages de Jean Paul, de Schiller et de Goethe sur la *poésie* et les *Facultés poétiques*, sur les *genres de poésie.* Nous y avons joint quelques réflexions propres

à éclairer ou à compléter ces divers points et dont la justesse ou l'à-propos seront appréciés par le lecteur.

Puisse cette publication frayer la voie à une œuvre originale et nationale qui vienne remplir plus avantageusement une lacune réelle de notre littérature !

II

Réponse à quelques objections. Utilité des recherches philosophiques relatives à la poésie.

Ce livre paraît dans des circonstances peu favorables. Outre le discrédit où sont tombées les théories, nous avons à vaincre le préjugé commun à la plupart des gens de lettres qui regardent comme inutile ou dangereuse l'intervention de la philosophie dans les questions d'art et de littérature. Beaucoup d'hommes distingués partagent cette opinion. Si elle n'est pas toujours formulée nettement dans leurs discours ou leurs écrits, il est aisé de voir que tel est le fond de leur pensée, que d'autres expriment avec moins de ménagement.

Sans entreprendre ici une réfutation en règle, nous demanderons la liberté de soumettre au lecteur quelques réflexions sur la légitimité et l'utilité de l'étude philosophique des principes de l'art et de la poésie.

Que la science étudie les lois de l'univers physique et moral, qu'elle soumette à ses calculs les phénomènes de la nature, qu'elle entreprenne de rechercher les causes des événements de l'histoire, et de dévoiler l'organisation des sociétés, elle paraît s'exercer dans son domaine. Mais dès qu'elle essaie de déterminer la nature de l'art et les conditions nécessaires de la poésie, il semble qu'elle dépasse ses limites et l'on s'imagine qu'elle ne peut que s'égarer dans ces mystérieuses régions. Comment, en effet, aborder avec la réflexion les œuvres de l'inspiration, porter le scalpel de l'analyse sur les créations vivantes de l'artiste et du poëte? Espérez-vous dérober au génie des secrets qu'il ne sait pas lui-même et lui tracer la route qu'il doit suivre? Il se rit de vos règles pédantesques et n'obéit qu'au souffle divin qui l'anime. N'est-ce pas méconnaître la nature des facultés humaines que de vouloir rapprocher l'imagination et le raisonnement? Entre la philosophie et la poésie, qu'y a-t-il de commun? Origine, objet, procédés, langage, tout entre elles diffère. La poésie a des règles sans doute; mais le bon sens suffit pour les connaître : le goût seul sait les appliquer et les apprécier. Encore n'ont-elles rien d'absolu; le génie se trace des routes nouvelles. N'avons-nous pas l'*Art poétique* d'Horace et de Boileau? Faut-il y ajouter les théories des modernes métaphysiciens, creuses et vides abstractions qui n'ont jamais eu la vertu d'enfanter une œuvre d'art, et n'ont servi qu'à égarer le talent ou à lui forger des entraves? — Ainsi raisonnent, ou à peu près, ceux qui veulent défendre la

littérature des envahissements de la philosophie, et la préserver de ce qu'ils appellent les subtilités métaphysiques.

Voici quelle sera notre réponse :

D'abord prenez garde, dirons-nous, qu'en élevant si haut l'art et la poésie, vous ne les rabaissiez en réalité. Ce qu'on dit du danger de trop séparer la foi de la raison, dans les matières religieuses, pourrait bien s'appliquer ici. Si tout est incompréhensible dans la poésie et dans l'art, comment veut-on qu'ils agissent sur l'âme humaine? Ils sont réduits alors à s'exercer sur des facultés inférieures telles que l'imagination et le sentiment. Or, rien de plus vague et de plus mobile que le sentiment lorsqu'il est seul; et quant à l'imagination, séparée de la raison, qu'est-elle, sinon une faculté capricieuse et folle qui combine au gré de ses fantaisies les images qu'elle a recueillies dans le monde réel? Ainsi conçue, elle ne mérite que trop la qualification peu flatteuse que lui donne Malebranche; le talent est le premier degré de cette folie, qui, dans le génie, est portée à son comble.

Que si, au contraire, la poésie, comme l'art en général, est destinée à exprimer par des images sensibles et dans un langage harmonieux, les idées et les vérités éternelles de l'esprit humain, le principe de vie qui anime les êtres, les grandes lois de la nature, les joies et les souffrances de l'âme et ses mystérieuses destinées, les passions qui agitent et soulèvent le cœur de l'homme, pourquoi sera-t-il interdit à la philosophie de recher-

cher dans ses œuvres ce qui fait le sujet habituel de ses méditations? Pourquoi ne reconnaîtrait-elle pas ces idées sous leurs brillants symboles et leurs vivantes personnifications, aussi bien que dans les œuvres de la nature et dans les événements de la vie humaine? Elle les retrouve ici sous une forme plus claire, plus transparente, dégagées des accessoires prosaïques qui les défigurent et les obscurcissent dans le monde réel : sinon, que l'on nous dise ce qu'il faut entendre par l'idéal.

Quant aux formes elles-mêmes dont l'art revêt ces idées, on convient qu'elles sont empruntées à la nature; elles ne sont donc pas arbitraires. Moins arbitraires encore sont les lois d'après lesquelles il les façonne. De ces lois la première, la plus générale, c'est que la forme doit convenir au fond qu'elle exprime et s'accorder avec lui. De cette convenance résulte le beau; en cela consiste la perfection des œuvres de l'art. S'il en est ainsi, la raison a le droit de demander si ces formes sont naturelles ou ne contredisent pas les lois de la nature, si elles conviennent aux idées qu'on veut leur faire exprimer, si cet accord trouvé et réalisé d'instinct par le génie est aussi parfait qu'il peut l'être. Il n'y a rien là qui sente le mystère ou l'énigme. C'est un problème qui a ses difficultés comme tous les autres problèmes de la science. Nous accordons qu'une pareille recherche exige des qualités particulières, le sens inné du beau, de l'imagination, du sentiment, un goût sûr et délicat. Mais le goût seul ne suffit pas, il a besoin lui-même d'être élevé et soutenu par l'intelligence des principes qui forment l'objet

spécial de la philosophie dans la littérature comme partout ailleurs. Autrement, comme il a été dit plus haut, la critique manque de base et de portée; elle est incomplète, superficielle, et ne peut sortir des détails; le fond lui échappe, ainsi que le secret des formes de l'art et de leur convenance. Elle ignore la raison des règles particulières que le bon sens conçoit et applique, sans pouvoir s'en rendre compte.

Ainsi, entre la philosophie qui cherche le vrai, sous quelque apparence qu'il s'offre à l'esprit, et la poésie ou l'art qui le manifestent sous la forme du beau, il existe un rapport évident; car leur fond est le même.

Quant aux lois générales qui règlent l'accord réciproque de la pensée et de la forme, bien que le génie seul puisse les réaliser, si elles existent, comme on n'en peut douter, il est permis de les chercher et de les découvrir. Ces lois n'échapperont pas plus à l'observation patiente et à la réflexion attentive que celles qui entretiennent l'ordre et l'harmonie dans la création, et qui font la beauté des œuvres du souverain artiste.

Malgré donc la diversité de langage et de procédés, la poésie et la philosophie ne sont pas aussi étrangères qu'on le dit l'une à l'autre : ce que l'une produit, l'autre peut le comprendre; et le divorce qu'on imagine est chimérique.

Mais si la philosophie ose toucher aux représentations de l'art et aux brillantes fictions de la poésie pour en dégager les idées qu'elles recèlent et les convertir en abstractions, ne leur ôte-t-elle pas avec la vie ce qui fait

leur charme et leur prestige? Ne rompt-elle pas cette harmonie entre l'idée et l'image, où réside le beau? N'en détruit-elle pas au moins l'impression?

Cette objection disparaît dès qu'on se fait une juste idée du but que se propose la philosophie dans l'étude des principes de l'art et des règles qui le dirigent dans la création de ses œuvres.

Sans doute, un charme particulier est attaché à la simple contemplation du beau ; mais ce sentiment, qui précède toute réflexion, la philosophie, loin de le détruire ou de l'exclure, le présuppose. Tout en le conservant, elle lui en fait succéder un autre. L'âme humaine a plusieurs facultés qui, tour à tour, demandent à s'exercer. Après avoir senti et admiré, elle veut comprendre, le jugement doit remplacer l'émotion naïve. L'enfant lui-même, pour satisfaire sa curiosité naissante, brise le jouet dont il s'était amusé. A Dieu ne plaise que nous fassions de l'art ou de la poésie un amusement frivole ; mais, quelle que soit l'importance des objets offerts à son esprit, l'homme éprouve le besoin irrésistible de se demander ce qu'ils signifient, quelles idées ils représentent ; il veut démêler ces idées et les concevoir sous leur forme abstraite et pure. A ce besoin, que la critique ordinaire ne satisfait pas, répond la philosophie. Et rien ne lui échappe, rien ne se soustrait aux avides recherches qu'il provoque. Par cela même que l'art développe de grandes conceptions, qu'il ébranle fortement toutes les puissances de l'âme, la raison se sent d'autant plus vivement sollicitée à se rendre compte de ses effets

et à pénétrer le secret de ses œuvres. Nous trouvons à cette étude un plaisir nouveau, plus sévère que le premier, non moins vif et plus profond.

Il est, nous l'avouons, une philosophie étroite et fausse, qui prétend ramener les hautes conceptions de l'intelligence aux proportions de la perception sensible; celle-là, vous avez le droit de l'écarter, elle n'a pas le sens de l'art, elle est essentiellement prosaïque. Il en est de même de ce froid rationalisme qui réduit la science à de vides formules, qui ne sait qu'abstraire, comparer, combiner, sans jamais s'élever aux véritables principes des choses. Il est également incapable de comprendre les lois véritables de l'art et le fond de ses œuvres. Mais la vraie philosophie est précisément celle qui conçoit l'infini, l'invisible, le divin, qui le cherche partout, lui ou son reflet, dans la nature, dans l'homme, dans l'histoire. A elle il est donné aussi de s'introduire dans le sanctuaire de l'art; car les œuvres de l'art ne représentent qu'une chose : le vrai, dont le beau, selon l'expression de Platon, est la forme rayonnante et l'image splendide.

— Mais s'il est permis à la philosophie de déterminer la nature et les principes de l'art, elle s'arrogera le droit de lui imposer des règles. Or, l'art est libre et le génie est au-dessus des règles. —

Le génie est, disons-nous, au contraire, la plus haute conformité aux règles. Dans ses sublimes écarts et jusque dans ses caprices et ses fantaisies, il reste encore fidèle à certaines règles, qui sont les lois fondamentales de l'art. Autrement il n'enfanterait que des

conceptions bizarres; ses œuvres seraient dénuées de sens et d'intérêt comme d'harmonie et de beauté, il ne serait plus le génie. Sans doute, ces lois se confondent avec lui-même et forment son essence la plus intime; en s'y soumettant il n'éprouve aucune contrainte, il les suit spontanément. A cette condition il est inspiré et libre ; mais il ne s'en éloigne pas plus que la nature ne s'écarte des siennes. La liberté, dans l'art, consiste non à s'affranchir de la loi, mais à s'y conformer librement. Si le génie se joue des théories mesquines et brise les règles trop étroites, il respecte les principes éternels de la raison et du goût, il est mesuré dans son vol le plus hardi et rien n'est arbitraire dans ses créations. Est-ce faire injure au poëte ou à l'artiste que de leur demander qu'ils veuillent bien mettre dans leurs ouvrages ce que Dieu a mis dans les siens, de l'ordre et de la raison? C'est un poëte qui l'a dit :

« Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
« Et le génie est la raison sublime. »

J. CHÉNIER.

Le philosophe qui cherche à connaître les lois générales de l'art ou de la poésie ne les leur impose donc pas plus qu'il ne les invente; elles sont l'expression de la nature éternelle des choses. Quant aux règles arbitraires et conventionnelles, qu'une mauvaise philosophie invente et qu'une meilleure réforme ou renverse, mais qui plus souvent sont dues à de fausses interprétations des maximes des philosophes, le poëte a raison de les dédaigner, et

elles n'ont jamais enchaîné le véritable talent. Ces règles ne sont pas ses règles.

C'est d'ailleurs avoir une fausse idée de la science que de s'imaginer qu'elle a la prétention de faire la leçon au génie, de lui fournir des recettes, d'apprendre au poëte comment on fait un poëme lyrique, épique ou dramatique. Il est à remarquer que cette prétention s'est trouvée précisément chez des hommes dont l'esprit étroit et positif est le contraire de l'esprit philosophique, chez les Le Bossu et les d'Aubignac, non chez Aristote ou Platon.

La partie technique de l'art elle-même, la seule qui puisse s'enseigner, n'est pas du ressort de la philosophie. Celle-ci aspire à connaître et à comprendre, elle est née d'une haute et noble curiosité, de l'amour du vrai. Quand il s'agit surtout de l'art et de la poésie qui créent d'inspiration, son but est plus spéculatif que pratique et didactique.

Ce n'est pas à dire, toutefois, qu'elle ne puisse exercer sur eux une haute et salutaire influence. Elle ne donne ni ne remplace le talent, mais elle le dirige. Si elle n'apprend pas à produire des œuvres que nous devions admirer, elle détourne d'en faire de mauvaises et de médiocres. Lorsque l'artiste ou le poëte s'écarte des grands et impérissables principes du beau, lorsqu'il sacrifie aux caprices de la mode et flatte les passions du vulgaire, alors transformée en haute critique, elle lui adresse de sévères conseils. Mais ici où est le mal et le grand préjudice pour l'art? Ce droit, d'ailleurs, la poésie n'en

a-t-elle pas de tout temps largement usé à l'égard de la philosophie? Combien de fois n'a-t-elle pas flétri au nom de la raison de fausses et pernicieuses doctrines, livré au mépris et au ridicule des systèmes qui déshonoraient la science ou insultaient à la morale? La philosophie et l'art sont deux puissances égales et libres, faites pour se comprendre et aussi pour se conseiller mutuellement. La philosophie ne doit pas vouloir substituer aux conceptions du génie les froids calculs de la raison, ni remplacer par des abstractions métaphysiques les productions vivantes de l'art; mais elle lui fournit un riche fonds d'idées qu'il sait mettre librement en œuvre dans ses créations; elle a le droit de le suivre et de l'éclairer dans sa route, et surtout de le rappeler à sa vraie destination, s'il vient à l'oublier. Cette alliance, fondée sur la nature des choses, ne peut que se fortifier dans l'avenir (1).

Il y aurait de l'ingratitude à méconnaître ce que l'art et la poésie doivent à la philosophie. N'est-ce pas elle qui la première a proclamé sa dignité et la sainteté de sa mission? Les profanateurs de l'art sont ceux qui lui donnent pour but unique de plaire à l'imagination, de charmer les sens, qui en font le ministre de je ne sais

(1) « Si l'on osait donner des conseils au génie, dit madame de Staël, « ce ne serait pas des conseils purement littéraires qu'on devrait lui « adresser... Il faudrait dire aux poëtes : — Soyez vertueux, soyez « croyants, soyez libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'im- « mortalité dans l'amour et la Divinité dans la nature. Enfin sancti- « fiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne « dédaignera pas d'y apparaître. » (*De l'Allemagne*, I part., ch. x.)

quelle volupté raffinée, plus propre à énerver les âmes qu'à les élever et à les purifier. C'est à eux que s'applique le *odi profanum vulgus et arceo* du poëte, non aux adorateurs de l'éternelle vérité, sœur de l'idéale beauté.

Nous croyons avoir répondu à ce qu'il y a de sérieux dans les objections que l'on fait contre l'étude philosophique des principes de l'art et de la poésie en particulier.

Quant à ceux qui, confiants dans les ressources de leur esprit et dans l'infaillibilité de leur goût, dédaignent les règles puisées dans la connaissance des principes, comme ils s'abaissent rarement à donner les raisons de ce mépris, il est difficile de les réfuter ou de les fléchir. Il n'y a peut-être qu'un moyen de les ramener à des sentiments plus doux, c'est de leur montrer qu'ils ne sont pas aussi ennemis de la théorie qu'ils le pensent, et qu'ils sacrifient eux-mêmes à l'idole qu'ils veulent renverser.

D'abord, qu'entendent-ils par cette faculté dont la nature les a si avantageusement doués? Est-ce par un procédé dégustatif analogue à celui qui sert à apprécier la qualité des mets et des liqueurs, que se jugent les œuvres de l'esprit? Nous les prions de lire à ce sujet un philosophe qui est aussi un grand poëte et un assez bon critique, quoiqu'un peu sévère. Ce que dit Platon de la rhétorique également dépourvue de principes et abandonnée à la routine (Gorgias) est aussi à leur adresse. Le goût, sans règles fixes, est un conseiller souvent trom-

peur et un juge mal éclairé. Mille causes le font varier, l'altèrent ou le corrompent : les préjugés, la mode, la passion, l'engouement, le caprice, l'esprit de secte et de parti. C'est à lui que s'applique la maxime : « Des goûts et des couleurs on ne peut disputer. » Il est un peu moins sûr que le goût physique qui, malgré ses caprices, a ses limites et ne peut se dépraver tout à fait sans compromettre notre santé ; tandis que le goût littéraire, détaché des principes, est capable de tous les écarts, au point de s'éprendre quelquefois des plus folles et des plus monstrueuses conceptions et de les préférer aux plus belles créations du génie consacrées par l'admiration des siècles. L'histoire est là qui le prouve pour des hommes qui avaient aussi beaucoup d'esprit et dont l'érudition ne le cédait pas à la leur. Qu'ils sachent aussi qu'ils se mettent au service du sensualisme et du scepticisme, deux systèmes de philosophie que certes ils ne voudraient pas avouer. S'ils se récrient et disent que nous leur faisons injure, alors nous prendrons nous-même leur défense et, nous autorisant de leurs paroles ou de leurs écrits, nous ferons voir que, peu conséquents, à la vérité, ils professent d'ordinaire de meilleures et de plus nobles doctrines. Loin d'être sceptiques alors ils deviennent très-dogmatiques, et même intolérants. Il ne faut pas être, en effet, bien clairvoyant pour démêler dans la critique qu'ils font, avec plus ou moins de succès, des œuvres littéraires, des maximes très-arrêtées. Pour n'être pas toujours formulés, ces principes sont néanmoins la base et la règle de leurs jugements, le secret de leurs pré-

férences et de leurs antipathies. Comment se sont-ils logés dans leur esprit et y ont-ils poussé d'aussi fortes racines? Ceci n'est pas notre sujet et serait l'objet d'un examen plus difficile. L'éducation, la société où ils vivent, leurs lectures habituelles; qui sait? quelques pages de ces philosophes qu'ils méprisent, réclameraient peut-être, sinon la totalité, du moins la plus forte part de ce qu'ils appellent leurs croyances littéraires, selon nous, de leurs préjugés. Un préjugé peut être vrai comme il peut être faux. Le hasard, le plus souvent, en décide. Seulement, comme nous n'en connaissons ni la valeur, ni la source, s'il ne nous appartient pas, il ne nous domine que mieux. Nous sommes, sans le savoir, les disciples du vulgaire ou des philosophes. Ce sont, en effet, les philosophes qui ordinairement formulent ces principes. De leurs livres ils passent dans le domaine commun et deviennent la monnaie courante à l'usage même des gens d'esprit qui, peu accoutumés à raisonner sur ces matières, faussent souvent les maximes des philosophes par leurs interprétations étroites et les accusent ensuite d'erreur ou de mensonge. Quoi qu'il en soit, une longue circulation efface leur empreinte; ils se confondent si bien avec nos idées et nos sentiments que nous les croyons nôtres. Pour ne parler que de la poésie, Aristote est, on sait, le premier qui ait eu l'idée d'étudier sa nature et ses règles générales. Son livre, qui n'est pourtant qu'une ébauche, a été comme le code qui a régi le monde littéraire pendant des siècles, et il a fait courber des intelligences d'une trempe plus forte que la leur. Ce n'est pas le lieu

d'examiner si ses règles sont vraies ou fausses, ni si elles ont été mal comprises ; nous constatons sa priorité. A sa suite sont venus *Horace*, *Cicéron*, *Quintilien*, *Longin*, plus tard *Boileau*, *Corneille*, *Voltaire* lui-même, hommes de génie, de goût et d'esprit, qui l'ont diversement expliqué ou modifié. Nous ne voulons pas nier la valeur de leurs additions ni surtout rabaisser le mérite de la forme dont ils ont revêtu leurs préceptes. Nous disons seulement qu'eux savaient au moins d'où ils tiraient la substance de ces préceptes et ne craignaient pas de renvoyer à la source (*socraticæ chartæ*). Pour ceux-là, c'est peut-être à quelque penseur plus récent qu'ils doivent leurs lumières ; ils ne sont souvent que les échos de quelque système contemporain, qu'ils craindraient d'avouer, s'ils le connaissaient mieux. Ou ils répètent ce qui a été dit il y a trois mille ans, ou ils jurent sur la parole d'un maître ignoré, en se déclarant étrangers à tout système et libres de tout préjugé. Que s'ils trouvent nos assertions mal fondées, nous les invitons, pour peu qu'ils soient capables de vaincre leurs répugnances, à lire les ouvrages de ces mêmes philosophes. Nous croyons pouvoir leur promettre qu'ils trouveront dans celui-là même que nous publions, bien que l'auteur leur soit suspect à plus d'un titre, quelques-unes de leurs idées les plus chères et d'autres qui ne leur seront pas inutiles.

Ici s'arrêtent nos réflexions sur les préjugés contraires à cette publication. Nous ne croyons pas, par ce qui précède, nous être aliéné les véritables hommes de

goût et d'esprit. Ceux-ci savent trop bien que ce n'est pas à eux que ces remarques s'adressent. Le véritable esprit n'est jamais exclusif, et tout ce qui tend à élever la pensée ne peut qu'exciter sa sympathie. Eux, au contraire, nous sauront gré de nos efforts pour ramener les intelligences vers les régions élevées d'où elles semblent aujourd'hui tombées. Au milieu de l'indifférence générale, si quelques-uns d'entre eux daignent fixer un moment leur attention sur ce livre, ce sera pour nous une bonne fortune et une récompense dont nous ne saurions trop les remercier.

CH. BÉNARD.

DE LA POÉSIE

LIVRE PREMIER

INTRODUCTION [1]

I

De l'art et de la poésie en général.

Définir la poésie en elle-même, en décrire les caractères essentiels est un tâche devant laquelle ont reculé presque tous ceux qui ont écrit sur ce sujet. Et, de fait, si l'on commence par parler de la poésie, sans auparavant avoir traité l'essence de l'art en général, il est fort difficile de déterminer sa nature propre. La diffi-

(1) Cette introduction est un extrait abrégé, mais textuel, des passages du Ier, du IIe et du IIIe vol. de l'*Esthétique* de Hegel, où les questions relatives à l'art et à la poésie sont traitées plus *in extenso*.

C. B.

culté s'accroît si l'on prend pour type une production poétique particulière et que de la connaissance de cette œuvre individuelle on veuille tirer quelque chose de général qui s'applique à tous les genres de poésie et aux espèces les plus diverses.

Nous avons donc à rechercher d'abord la *nature de l'art*, à déterminer son *but* et ses *effets* et à montrer le *rapport de la poésie avec les autres arts*. Ce sera l'objet de cette introduction.

§ I. — Opinions diverses sur la nature de l'art et de la poésie.

L'opinion la plus ancienne et la plus commune est celle qui donne pour objet à l'art et à la poésie l'*imitation de la nature*.

On peut dire d'abord que cette répétition est inutile et peine perdue, puisque ce qui nous est offert en spectacle dans un tableau ou sur la scène, nous pouvons tout aussi bien le voir dans nos jardins ou dans nos maisons. C'est non-seulement un travail superflu, mais un jeu qui accuse à la fois l'orgueil de l'homme et la vanité de ses efforts. L'art est limité dans ses moyens de représentation ; il ne produit que des illusions imparfaites dont un seul sens est dupe. A la place du réel et du vivant, il met le mensonge hypocrite de la réalité et de la vie.

On rapporte plusieurs exemples d'une illusion parfaite produite par les représentations de l'art. Les Raisins de Zeuxis ont été donnés par l'antiquité comme le triomphe de la peinture. Parmi les modernes on cite

le Singe de Buttner, etc. Mais au lieu de louer de tels ouvrages pour avoir trompé des animaux, des colombes ou des singes, ne devrait-on pas plutôt blâmer ceux qui croient élever ainsi bien haut la dignité de l'art, en lui donnant pour but suprême un effet d'une nature aussi inférieure ? En général, on peut dire, qu'en s'efforçant d'imiter la nature l'homme se fait écraser dans cette lutte inégale. Il ressemble au ver qui, en rampant, veut imiter l'éléphant. Il peut, il est vrai, trouver du plaisir à voir ce qui existait déjà, reproduit par son intelligence et par le travail de ses mains ; mais cette jouissance est précisément d'autant moins vive, plus froide et plus fade, que l'imitation ressemble plus à l'original. Elle peut même se tourner en dégoût. Il est des portraits dont on a dit spirituellement qu'ils étaient dégoûtants de ressemblance. Le chant du rossignol, comme l'a fait remarquer Kant, imité par l'homme, nous déplaît aussitôt que nous nous apercevons que c'est un homme qui le produit. Nous ne reconnaissons là ni une production spontanée de la nature ni une œuvre d'art. En général, cette jouissance que procure l'habileté à imiter est toujours très-bornée. Il y a quelque chose qui fait infiniment plus de plaisir à l'homme, c'est de *créer*. Dans ce sens, la plus petite invention dans les arts mécaniques est plus noble et a plus de valeur à ses yeux que tout ce qui est simplement imité. L'homme doit être plus fier d'avoir inventé le marteau et le clou que de faire des chefs-d'œuvre d'imitation. L'habileté de l'artiste qui lutte contre la nature en s'efforçant de la reproduire,

ressemblera toujours à celle de cet homme qui faisait passer des lentilles par une petite ouverture, et à qui Alexandre, pour récompenser son art, fit délivrer un boisseau de lentilles.

Comme le principe d'imitation est purement extérieur et superficiel, l'expliquer en lui donnant pour but l'*imitation du beau* tel qu'il existe dans les objets, c'est le détruire. L'imitation doit être fidèle et rien de plus. Parler d'une différence entre les objets comme beaux et laids, c'est introduire dans le principe une distinction qui n'y est pas. D'ailleurs, comme il n'y a pas de criterium qui décide du choix des objets sous le rapport du beau parmi les formes infinies de la nature, c'est le goût individuel qui reste juge, c'est-à-dire le goût sans règles fixes, dont on ne peut disputer et qui varie avec les individus, les peuples, les degrés de civilisation et les circonstances.

Enfin le principe d'imitation qui s'annonce avec tant d'autorité comme universel, ne peut s'appliquer à tous les arts et surtout à la poésie. S'il peut se justifier en apparence dans la sculpture et dans la peinture, que signifie-t-il dans l'architecture et dans la musique? Dans la *poésie* il convient tout au plus au genre descriptif. Pour le maintenir dans sa généralité, on est obligé de faire un grand détour et de réduire la vérité dans l'imitation à la *vraisemblance*. Mais la difficulté est toujours la même. Comment déterminer ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est pas? D'ailleurs, sans parler du merveilleux, on exclut du domaine de l'art un genre qui

ne doit pas en être banni complétement, le fantastique.

Le but de l'art et de la poésie est donc ailleurs que dans la simple imitation, qui, dans tous les cas, ne peut produire que des œuvres techniques. Sans doute, prendre pour base la nature est une condition essentielle dans les compositions de l'art. L'artiste ou le poëte ne peut trop connaître et reproduire la nature dans ses effets et ses nuances les plus variés. En outre, quand l'art se perd dans le nébuleux, ou tombe dans le flasque et le fade, lorsqu'il n'obéit plus qu'à des règles conventionnelles ou s'abandonne à l'arbitraire, il est bon de le ramener aux formes positives, vivantes et régulières de la nature. Mais le *naturel* dans ce cas, comme côté extérieur et matériel des choses, ne doit pas être donné comme le principe et l'essence de l'art ou de la poésie.

2° Une seconde opinion assigne pour but à l'art et à la poésie de mettre sous nos yeux le spectacle de tout ce que renferme la nature humaine, d'émouvoir par là notre sensibilité et d'exalter notre imagination. L'art est appelé ainsi à réaliser en nous la maxime *Nihil humani a me alienum puto*. Il doit éveiller toutes les puissances qui sommeillent dans l'âme humaine, révéler à la conscience ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans le cœur et la pensée de l'homme, avec tous les contrastes, les oppositions et les contradictions de sa nature, ses grandeurs et ses misères, ses peines et ses souffrances, tous les sentiments et toutes les passions, et cela afin d'étendre et de compléter le cercle de notre expérience,

afin que l'homme ait vécu la vie humaine tout entière. Ce résultat s'obtient par l'*illusion* qui remplace pour nous la réalité.

Mais il est facile de voir que ce principe ne détermine pas le véritable but de l'art ni de la poésie ; car il laisse ceux-ci complétement indifférents sur la nature du fond qui est l'objet de la représentation. L'art est une *forme* qui se prête à tout, que peuvent revêtir les objets les plus dissemblables et affecter tous les contraires. Il exprime indistinctement le bien, le mal, le beau, le laid, le noble, le hideux, le vil et le méprisable.

Sous ce rapport, il en est de l'art et de la poésie comme du raisonnement ; ils peuvent être employés à tout exprimer et à tout orner comme celui-ci à tout prouver et à tout justifier. Il y a plus, en exaltant notre imagination et en excitant notre enthousiasme pour des choses contraires, ils font éclater encore davantage leur opposition. Ils nous font partager le délire des bacchantes ou l'indifférence du sophiste.

La raison ne peut s'arrêter à cette définition superficielle et fausse. Du milieu de cette multiplicité de formes elle veut voir sortir un principe général qui les domine.

3° C'est ici le lieu d'examiner une autre manière plus vraie de concevoir les arts et leur destination, celle qui leur reconnaît le pouvoir et la mission d'*adoucir les mœurs*.

D'abord, comment l'art a-t-il la vertu de polir les mœurs et de mettre un frein aux passions? La gros-

sièreté ou la violence du caractère consiste dans la domination tyrannique des penchants particuliers de la nature sensible avec lesquels l'homme est identifié de telle sorte qu'il n'a pas de volonté en dehors de ces mobiles. L'art adoucit cette rudesse inculte, et tempère cette violence en donnant l'homme en spectacle à lui-même. Dans ce simple tableau, il y a un pouvoir de calmer et une influence libératrice. Tandis que l'homme contemple ainsi ses propres penchants et ses passions, tels qu'ils se développent en lui dans leur entraînement naturel et leur mouvement irréfléchi, il les voit hors de lui se poser devant lui; il se prend à les considérer comme quelque chose d'extérieur à lui, il s'en distingue, s'en dégage, et par là même commence à s'affranchir, à être libre. On répète souvent que l'homme doit vivre dans une identité parfaite avec la nature. C'est demander qu'il reste inculte et grossier. En brisant l'unité qui le retient confondu avec elle, l'art l'élève de ses douces mains au-dessus de cet état d'innocence sauvage. En lui apprenant à contempler, il le dispose à réfléchir, il ouvre à son esprit la voie de la spéculation et de la science.

Au principe précédent se rattache, comme son développement, celui qui donne pour but à l'art et à la poésie la *purification des passions*, l'*instruction* et le *perfectionnement moral*.

Cette formule : *Adoucir les passions*, est vague et superficielle. Il s'agit toujours de savoir dans quel sens et en vue de quel but essentiel et fixe l'art doit polir et modérer les penchants.

Le principe de la *purification des passions* pèche par le même défaut ; mais il a au moins l'avantage de faire sentir la nécessité d'une règle supérieure qui serve de mesure pour apprécier la valeur et la dignité des œuvres de l'art, d'un élément interne qui possède en lui-même la vertu de purifier ; et, puisque produire cet effet est le but essentiel de l'art, cet élément qui fait le fond de la représentation doit être révélé à la conscience du spectateur sous la forme d'une vérité générale.

C'est en ce sens que l'on a dit de l'art que sa fin est d'*instruire*. D'après cela, le caractère propre de l'art et de la poésie consisterait en deux choses : le plaisir de la représentation et l'enseignement, la leçon morale qui en sort, le *fabula docet*. C'est l'idée renfermée dans ce vers d'Horace :

Et prodesse volunt et delectare poetæ.

Dans cette hypothèse, on peut demander d'abord si, dans l'œuvre d'art ou de poésie, la leçon est directe ou indirecte, explicite ou implicite. Si enseigner est bien le but essentiel de l'art, on peut soutenir que plus l'art s'élève, plus il doit présenter ce caractère, et qu'en outre c'est dans la vérité enseignée, comme constituant le fond de la représentation, que les formes de celle-ci trouvent la règle et la mesure de leur vérité et de leur perfection. — L'art a été en effet le premier *précepteur* des peuples.

Si l'on admet ces conséquences, instruire est si bien le but de l'art que les idées qu'il représente doivent être développées, non d'une manière indirecte ou implicite,

mais sous la forme de principes abstraits, de maximes générales et de réflexions prosaïques. Alors la forme sensible, qui constitue précisément l'œuvre d'art, n'est plus qu'un accessoire oiseux, une simple enveloppe, une apparence donnée expressément comme telle, elle n'est plus qu'un ornement extérieur et superflu. L'œuvre d'art est brisée dans son unité. La *forme* et l'*idée* ne se pénètrent plus. Elles sont devenues étrangères l'une à l'autre.

En outre, quand on place ainsi le but de l'art dans son utilité comme moyen d'instruction, le plaisir attaché à la représentation n'a plus lui-même rien d'essentiel, ou il n'a de valeur que comme auxiliaire et accompagnement utile. Il faut admettre aussi que l'art n'a pas en lui-même sa propre destination. Il n'est dans ce cas qu'un des différents moyens que l'on peut employer pour obtenir le but de l'instruction. Nous sommes arrivés ici sur la limite où l'art cesse d'être son but à lui-même. Cette ligne se prononce d'une manière plus profonde et plus nette, si l'on se demande quelle est la fin suprême pour laquelle les passions doivent être purifiées et l'homme instruit.

Dans les temps modernes, on dit ordinairement qu'elle consiste dans le *perfectionnement moral.*

On peut appliquer à ce principe ce qui a été dit de celui de l'instruction. L'art en lui-même n'a jamais pour but l'immoralité ; mais il ne se propose pas non plus de produire un effet moral. Si de toute production artistique ou poétique, d'un caractère pur, on peut dégager une idée morale, il faut pour cela une explication, et la mo-

rale appartient à celui qui sait la tirer. Enfin, la doctrine du perfectionnement moral, pour être conséquente avec elle-même, ne peut pas se contenter de ce qu'il est possible d'extraire une morale d'une œuvre d'art ; elle voudra que cette morale apparaisse comme le but essentiel. Elle ira plus loin, elle ne permettra de représenter que des sujets moraux ; car l'art a le choix, et il doit choisir ce qui est en rapport avec son but.

Ce qu'il y a de vicieux dans cette manière de voir, comme dans toutes celles qui lui sont analogues, c'est que l'art est alors relatif à quelque chose qui lui est étranger ; c'est que son but propre, c'est-à-dire ce qui le constitue essentiellement, ce qui fait qu'il est par lui-même, n'est pas en lui, mais hors de lui. Il n'est ainsi qu'un instrument pour la réalisation d'une fin étrangère à la sphère qui lui est propre ; tandis qu'au contraire, l'art est appelé à *manifester la vérité sous des formes sensibles* et qu'à ce titre il a son but en lui-même dans cette représentation et cette manifestation. Car tout autre but, l'instruction, la purification, l'amélioration morale, la fortune, la gloire, etc., ne convient point à l'art comme tel, et ne constitue point son idée.

§ II. — De l'idéal comme objet de l'art et de la poésie.

Si nous jetons un coup d'œil sur tout ce qu'embrasse l'existence humaine, nous avons le spectacle des intérêts divers qui se partagent notre nature et des objets destinés à les satisfaire. Nous remarquons d'abord l'en-

semble des besoins physiques auxquels correspondent toutes les choses de la vie matérielle, et auxquels se rattachent la propriété, l'industrie, le commerce, etc. A un degré plus élevé se place le monde du droit, la famille, l'État et tout ce que celui-ci renferme dans son sein. Vient ensuite le sentiment religieux qui naît dans l'intimité de l'âme individuelle, s'alimente et se développe au sein de la société religieuse. Enfin la science s'offre à nous avec la multiplicité de ses directions et de ses travaux, embrassant dans ses divisions l'universalité des êtres.

Dans le même cercle se meut l'*art* destiné à satisfaire l'intérêt que l'esprit prend à la *beauté*, dont il lui présente l'image sous des formes diverses.

Dans la vie réelle, l'homme essaie d'abord de détruire l'opposition qui est en lui par la satisfaction de ses besoins physiques. Mais tout dans ces jouissances est relatif, borné, fini. Il cherche donc ailleurs dans le domaine de l'esprit à se procurer le bonheur et la liberté par la science et l'action. Par la science, en effet, il s'affranchit de la nature, se l'approprie et la soumet à sa pensée. Il devient libre par l'activité pratique en réalisant, dans la société civile, la raison et la loi avec lesquelles sa volonté s'identifie, loin d'être asservie par elles. Néanmoins, quoique, dans le monde du droit, la liberté soit reconnue et respectée, son côté relatif, exclusif et borné, est partout manifeste; partout elle rencontre des limites.

L'homme, alors, enfermé de toutes parts dans le fini et aspirant à en sortir, tourne ses regards vers une sphère

supérieure plus pure et plus vraie, où toutes les oppositions et les contradictions du fini disparaissent, où la liberté se déployant sans obstacles et sans limites atteigne son but suprême. Cette région est celle de l'art, et sa réalité, l'*idéal*.

La nécessité du beau dans l'art et la poésie, se tire donc des imperfections du *réel*. La mission de l'art est de représenter, sous des *formes sensibles*, le *développement libre de la vie* et surtout de l'*esprit*. C'est alors seulement que le *vrai* est dégagé des circonstances accidentelles et passagères, affranchi de la loi qui le condamne à parcourir la série des choses finies. C'est alors qu'il arrive à une manifestation extérieure qui ne laisse pas voir les besoins du monde prosaïque de la nature, à une représentation digne de lui, qui nous offre le spectacle d'une force libre, ne relevant que d'elle-même, ayant en elle-même sa propre destination, et ne recevant pas ses déterminations du dehors.

La *vérité* dans l'art ne peut donc être la simple fidélité, à laquelle se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature. Elle consiste dans l'expression parfaite de l'*idée* que l'art manifeste et réalise. L'art ramène tout ce qui, dans le réel, est souillé par le mélange de l'accidentel et de l'extérieur, à cette harmonie de l'objet avec sa véritable *idée*. Il rejette tout ce qui, dans la représentation, n'y répond pas, et c'est d'abord par cette *purification* qu'il produit l'idéal; il flatte la nature, comme on le dit des peintres de portraits. Du reste, le peintre de portraits lui-même, qui a le moins affaire avec l'idéal, doit flatter

dans ce sens, laisser de côté les accidents insignifiants et mobiles de la figure, pour saisir et représenter les traits essentiels et permanents de la physionomie qui sont l'expression originale de l'âme; car c'est exclusivement le propre de l'idéal de mettre en harmonie la forme extérieure avec l'âme.

Cette propriété de ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de sorte que l'apparence extérieure conforme à l'esprit en soit la manifestation, constitue la nature de l'*idéal*. Cependant, cette spiritualisation, même dans la poésie, ne va pas jusqu'à présenter l'idée générale sous sa forme abstraite; elle s'arrête au point intermédiaire, où la forme purement sensible et l'esprit pur se rencontrent et se trouvent d'accord. L'art est placé à ce milieu précis, où l'idée, ne pouvant se développer sous sa forme abstraite et générale, reste enfermée dans une réalité individuelle. Celle-ci, de son côté, dégagée de tout alliage, s'offre dans une harmonie parfaite avec l'idée.

Il résulte de là que, dans un ouvrage d'art ou de poésie, le sensible ne doit être donné que comme l'apparence du sensible. Ce que l'esprit cherche en lui, ce n'est ni la réalité matérielle, ni l'idée dans sa généralité abstraite, mais un objet sensible dégagé de tout l'échafaudage de la matérialité.

L'objet d'art tient le milieu entre le sensible et le rationnel. C'est quelque chose de spirituel qui apparaît comme matériel. L'art et la poésie créent donc à dessein, en tant qu'ils s'adressent aux sens ou à l'imagination, un monde d'ombres, de fantômes, de représenta-

tions fictives, et l'on ne peut pas pour cela les accuser d'impuissance comme incapables de produire autre chose que des formes vides de réalité. Ces apparences, l'art ne les admet pas pour elles-mêmes, mais dans le but de satisfaire un des besoins les plus élevés de l'esprit, parce qu'elles ont la puissance de faire vibrer les cordes de l'âme humaine jusque dans ses profondeurs les plus intimes.

Une autre conséquence, c'est qu'une œuvre d'art ou de poésie ne peut exister qu'autant que l'esprit la pénètre en tout sens, et qu'elle est sortie de l'activité créatrice de l'esprit.

§ III. — Des degrés et des formes de l'idéal.

On doit distinguer dans l'*idéal* plusieurs degrés ou plusieurs formes qui marquent la dignité des œuvres de l'art et de la poésie.

1° L'idéal peut se présenter d'abord comme quelque chose de purement extérieur et qui tient à la forme. C'est alors une simple création de l'homme dont le sujet lui a été fourni par les sens, et qu'il réalise par sa propre activité.

Ici, le fond en lui-même peut être complétement indifférent ou emprunté à la vie commune. En dehors de l'art, il ne nous offre qu'un intérêt passager, momentané. C'est ainsi, par exemple, que la peinture hollandaise a pu produire des effets si variés, en représentant mille et mille fois les scènes si mobiles et si fugitives de

la nature commune comme reproduites par l'homme.

Ce qui nous intéresse dans de pareils sujets que décrit aussi la poésie, c'est qu'ils nous apparaissent comme des créations de l'esprit qui métamorphose leur partie extérieure et matérielle en ce qu'il y a de plus artificiel et de plus conforme à lui-même, puisqu'il leur enlève leurs propriétés physiques et leurs qualités réelles tout en nous donnant le spectacle de la réalité.

Ainsi, comparée à la réalité prosaïque, cette apparence produite par l'art est une véritable merveille. C'est, si l'on veut, une sorte de moquerie, une ironie par laquelle l'esprit se joue du monde réel et de ses formes extérieures. En effet, quelles dispositions ne doivent pas faire la nature et l'homme dans la vie commune, que de moyens ne sont-ils pas forcés d'employer pour exécuter la même chose? Quelle résistance n'oppose pas la matière, le métal, par exemple, à la main de l'ouvrier qui le travaille? L'image, au contraire, que l'art ou la poésie emploie dans ses créations, est un élément docile, simple et commode. Tout ce que l'homme et la nature ont tant de peine à produire dans le monde réel, l'activité de l'esprit le puise sans effort en elle-même. En outre, les objets réels et l'homme pris dans son existence journalière, ne sont pas d'une richesse inépuisable. Leur domaine est borné : des pierres précieuses, de l'or, des plantes, des animaux, etc., il ne s'étend pas au delà. Mais l'homme avec sa faculté de créer comme poëte ou comme artiste, renferme en lui-même tout un monde de sujets qu'il dérobe à la

nature, qu'il a recueillis dans le règne des formes et des images, pour s'en faire un trésor, et qu'il tire ensuite librement de lui-même sans avoir besoin de toutes ces conditions et de ces préparatifs auxquels est soumise la réalité.

L'art et la poésie rendent encore aux objets insignifiants par eux-mêmes, un autre service que de leur donner une valeur qu'ils n'ont pas. Ils les idéalisent encore, sous le rapport du temps, en fixant pour la durée ce qui, dans la nature, est mobile et passager. Un sourire qui s'efface à l'instant, un rayon de lumière qui s'éclipse, les traits fugitifs de l'esprit dans la vie humaine, tous ces accidents, ces circonstances qui passent et sont aussitôt oubliés, l'artiste ou le poëte les enlèvent à la réalité momentanée, et sous ce rapport, ils surpassent encore la nature.

2° Un intérêt bien autrement vif et profond nous est offert, lorsque l'art ou la poésie, au lieu de reproduire simplement les objets dans leur existence extérieure et sous leur forme réelle, les représentent comme saisis par l'esprit qui, tout en leur conservant leur forme naturelle, étend leur signification et les applique à une autre fin que celle qu'ils ont par eux-mêmes. Ce qui existe dans la nature est quelque chose de purement individuel et de *particulier*. La poésie, au contraire, est essentiellement destinée à manifester le *général*. Aussi a-t-elle cet avantage sur la nature, que son cercle est plus étendu. Elle est capable de saisir l'*essence* de la chose qu'elle prend pour sujet, de la développer et de la

rendre sensible. L'œuvre d'art et de poésie n'est pas, il est vrai, une simple représentation générale, mais cette idée incarnée, individualisée. Comme procédant de l'esprit et de sa puissance représentatrice, elle doit, sans sortir des limites de l'individualité vivante et sensible, laisser percer en elle-même ce caractère de généralité.

Or ceci, comparé au genre de création qui se borne à l'imitation du réel dans ses formes extérieures, constitue un degré supérieur dans l'idéal. Ici le but de l'art ou de la poésie est de saisir l'objet dans sa généralité et de laisser de côté tout ce qui, pour l'expression de l'idée, serait purement indifférent. L'artiste, par conséquent, ou le poëte, ne prend pas, quant aux formes et aux modes d'expression, tout ce qu'il trouve dans la nature, et parce qu'il le trouve ainsi; mais s'il veut produire de la véritable poésie, il saisit seulement les traits vrais, conformes à l'idée de la chose, et s'il prend la nature pour modèle, ce n'est pas parce qu'elle a fait ceci ou cela, de telle ou telle façon, mais parce qu'elle l'a bien fait. Or ce *bien* est quelque chose de plus élevé que le réel lui-même tel qu'il s'offre à nos sens.

Quand donc le poëte ou l'artiste veut représenter la vie humaine, il ne procède pas comme on fait dans la restauration des vieux tableaux sur lesquels on reproduit fidèlement, dans les endroits nouvellement peints, le réseau de fentes et de cassures produites par le desséchement des couleurs et du vernis. La peinture de portraits elle-même néglige le réseau de la peau et ses

accidents. Sans doute, les muscles et les veines doivent être exprimés, mais non marqués avec les mêmes détails et la même précision que dans la nature. Car, dans tout cela, l'esprit est pour peu, si même il est pour quelque chose; or, l'*expression* de ce qui tient à l'esprit est l'essentiel même dans la forme humaine.

Ce qui est vrai des formes extérieures, s'applique à une foule de circonstances et de besoins qui, dans la vie réelle, sont nécessaires et communs à tous les hommes, mais n'ont aucun rapport avec la véritable destination et les intérêts essentiels de l'esprit.

Le même principe peut être admis sans réserve dans ce qui concerne la *représentation poétique*. On accorde à Homère, sous ce rapport, le naturel à son plus haut degré. Cependant, malgré toute la fidélité et la clarté (ἐνάργεια) qui règne dans ses descriptions, il sait raconter les choses en général, et il ne peut venir à l'esprit de personne d'exiger que toutes les particularités soient décrites comme la réalité les fournit. Ainsi le portrait physique d'Achille s'arrête aux traits principaux. D'ailleurs la poésie, par cela même que son mode d'expression est la parole, représente d'une manière générale. Il est de l'essence du mot d'abstraire et de résumer. En général, la poésie doit seulement dégager l'élément énergique, essentiel, significatif. Cet élément c'est précisément l'*idéal* et non ce qui est simplement donné comme réel, dont il serait insipide et fastidieux de reproduire tous les détails.

Puisque c'est l'esprit qui réalise lui-même sous la forme de l'apparence extérieure le monde intérieur d'idées pleines d'intérêt qu'il renferme dans son sein, que signifie l'opposition de l'*idéal* et du *naturel?* Le naturel ici, en effet, perd son sens propre. S'il n'est que la forme extérieure de l'esprit, il n'a aucune valeur par lui-même, c'est l'esprit lui-même incarné. En un mot, il apparaît seulement comme expression du spirituel, et à ce titre, comme idéalisé. Car approprier à l'*esprit*, façonner, travailler dans le sens de l'*esprit*, c'est ce qui s'appelle, en d'autres termes, *idéaliser*.

C'est ainsi que doit être conçu ce qu'on appelle ordinairement la nature commune elle-même, pour avoir aussi le droit d'entrer dans le domaine de la poésie.

3° Mais il existe une autre nature plus élevée et plus idéale; car l'homme a des intérêts plus sérieux, et d'autres fins qui se révèlent à mesure qu'il se développe, et approfondit sa nature, et dans lesquels il doit se mettre en harmonie avec lui-même. Un genre supérieur sera donc celui qui se proposera de représenter ces sujets plus élevés.

Mais maintenant où prendre des *formes* pour en revêtir ce que l'esprit engendre de son propre fonds? Les uns prétendent que, puisque l'artiste ou le poëte porte en lui-même ces hautes idées dont il est le créateur, il doit aussi se façonner de lui-même les nobles formes qui leur conviennent. Si l'on entend par là, que les formes idéales des anciens, par exemple, ont été réalisées au mépris des formes vraies de la nature, qu'elles

sont de fausses et vides abstractions, on ne peut s'élever trop fortement contre une pareille opinion. Il ne peut pas être question, dans l'art, de formes arbitraires et imaginaires.

Les formes sous lesquelles l'esprit apparaît dans le monde réel, doivent être déjà considérées comme symboliques ; elles ne sont rien par elles-mêmes, elles ne sont que la manifestation et l'expression de l'esprit. A ce titre, toutes réelles qu'elles sont, et prises en dehors de l'art, elles sont déjà idéales, et se distinguent de la nature comme telle, qui ne représente rien de spirituel.

Maintenant dans l'art et la poésie, à leurs dégrés supérieurs, le développement des *puissances morales*, qui constitue le fond de la représentation, doit obtenir la forme qui lui convient; or tous ces éléments, l'esprit humain, tel qu'il existe, les possède, et il a aussi des formes pour les exprimer. Ce point accordé, il n'en est pas moins vrai, que c'est une question oiseuse de demander si, dans le monde réel, se rencontrent des formes et des physionomies assez belles et assez expressives pour que l'art puisse s'en servir comme de modèles, lorsqu'il veut, par exemple, représenter un Jupiter dans toute la majesté et la sérénité de sa puissance, une Junon, une Vénus, le Christ, la Vierge et les Apôtres. On peut soutenir le pour et le contre. Mais ce sera toujours une pure question de fait, et comme telle, insoluble. Pour la résoudre il n'y aurait qu'un moyen, ce serait de *montrer ;* ce qui, par exemple, se-

rait difficile pour les divinités grecques. Il y a plus, en supposant même que l'on se borne à l'actuel, l'un a vu des beautés presque parfaites, un autre, mille fois plus sensé, n'en a jamais vu. En outre, la beauté de la forme ne suffit pas toujours pour donner ce que nous avons appelé l'idéal. Un élément essentiel de l'idéal, c'est l'individualité vivante du sujet, et par conséquent aussi, celle de la forme. Une belle figure parfaitement régulière, sous le rapport de la forme, peut cependant être froide et insignifiante. Les divinités grecques, ces existences idéales, sont des êtres chez lesquels un caractère original et déterminé s'allie à la généralité. La vitalité de l'idéal consiste précisément en ce que l'idée que l'on veut représenter, pénètre l'apparence extérieure sous tous ses aspects, l'attitude, le maintien, le mouvement, les traits de la figure, la forme et la disposition des membres; de sorte qu'il ne reste rien de vide et d'insignifiant, et que tout paraisse animé de la même expression. Cette haute vitalité qne nous reconnaissons dans les ouvrages attribués à Phidias, caractérise les grands artistes.

On pourrait s'imaginer que l'artiste ou le poëte n'a qu'à recueillir çà et là dans le monde réel les meilleures formes et à les réunir, ou, comme cela se pratique, à se faire un choix de physionomies et de situations dans les collections de gravures en cuivre et en bois, pour trouver des formes convenables qui s'adaptent au sujet. Mais quand on a ainsi rassemblé et choisi, on n'a rien fait encore. Le poëte doit se montrer *créateur*, et, dans

le travail de sa propre imaginition, avec le discernement des formes vraies, comme avec un sens profond, et une vive sensibilité, réaliser spontanément et d'un seul jet l'idée qui l'anime et l'inspire.

II

De la poésie dans son rapport avec les autres arts.

Pour marquer la place de la poésie parmi les autres arts, il est nécessaire de s'appuyer sur une classification précise, qui assigne à chacun d'eux son rang d'après sa nature propre et sa destination particulière.

Une première division des arts se fonde sur les *sens* auxquels ils s'adressent et sur les *matériaux* qu'ils emploient dans leur mode de représentation.

Or parmi les sens trois sont exclus de la représentation artistique comme impropres à percevoir le beau : le *toucher*, le *goût* et l'*odorat*. Que l'on promène la main sur le marbre, il n'y a là rien qui ressemble à la perception du beau et à la jouissance que sa vue excite.

Le goût physique s'exerce dans l'appréciation des mets et des liqueurs; mais l'ouvrage d'art n'existe pas pour un sens qui, au lieu de laisser l'objet subsister libre et indépendant, le consomme et le détruit. L'odorat ne peut être davantage un organe propre à la jouissance artistique; parce que les corps ne l'affectent que par

l'effet d'une décomposition chimique en se dissolvant dans l'air, action également toute matérielle.

La *vue*, au contraire, nous met avec l'objet dans un rapport tout contemplatif. Elle le doit, en partie, à la lumière, cette matière, en quelque sorte immatérielle. Celle-ci ne porte aucune atteinte aux objets; elle les fait seulement apparaître et les manifeste sans les détruire, ni même les altérer, comme le font l'air et le feu. La vue, ce sens par lui-même sans désir, embrasse l'ensemble des existences matérielles, les corps, tels qu'ils sont juxtaposés et distribués dans l'espace en tant qu'ils se manifestent uniquement par la *forme* et la *couleur*.

L'autre sens, qui offre également un caractère intellectuel, est l'*ouïe*. Ici, c'est l'opposé de l'apparence visible. L'ouïe perçoit le *son*, les vibrations des corps, sans aucune dissolution chimique, comme il est nécessaire pour l'odorat. Ce sont de simples oscillations qui ne modifient et n'endommagent nullement les corps. Ce mouvement idéal, dans lequel, par le son, se révèle, en quelque sorte, le principe interne, l'âme des corps, l'oreille le saisit d'une façon tout aussi intellectuelle que l'œil perçoit la forme et la couleur.

A ces deux sens vient s'ajouter l'*imagination* sensible, la faculté qui conserve et reproduit les *images*. Celles-ci pénètrent dans l'esprit par les sens; elles s'y coordonnent sous l'influence des notions générales avec lesquelles l'imagination *active* les met en rapport et les ramène à l'unité. Par là, les réalités du monde extérieur

se spiritualisent en quelque sorte, tandis que les idées, à leur tour, se matérialisent dans l'imagination et se présentent à l'intelligence sous une forme sensible.

Ce triple mode de perception fournit la division connue : 1° *Arts du dessin*, qui représentent les idées par des *formes visibles* et les *couleurs* ; 2° *Art musical* ou des *sons* ; 3° *Poésie*, qui, comme art de la *parole*, emploie le son simplement comme signe et s'adresse, par cet intermédiaire, à l'*imagination*.

Une autre division plus philosophique repose sur ce principe, que l'art étant la représentation de la vérité sous des formes sensibles, c'est le degré de perfection avec lequel chaque art est capable d'*exprimer les idées*, qui doit servir de règle et de mesure pour déterminer son rang par rapport aux autres arts.

D'après ce principe, le système des arts s'organise de la manière suivante :

1° *Architecture*. L'architecture est l'art à son premier degré, l'art élémentaire. La matière inorganique qu'elle façonne, les masses qu'elle superpose suivant les lois mathématiques, ne sont pas encore animées et pénétrées par l'esprit. L'œuvre d'architecture, par la combinaison de ses lignes, l'ordonnance et la symétrie de ses formes plus ou moins *symboliques*, n'offre à l'esprit qu'un simple reflet et un vague emblème de la pensée et des idées.

2° *Sculpture*. La sculpture vient ensuite. Ce qu'elle représente c'est déjà l'esprit individuel sous l'apparence corporelle. Elle se sert, il est vrai, aussi de la matière

pesante avec ses trois dimensions ; mais elle ne se borne plus à les façonner régulièrement d'après les lois géométriques, elle les anime et les vivifie. Elle unit et marie intimement l'âme au corps, comme ils sont unis dans la nature organique et vivante. Elle ne va pas toutefois jusqu'à réduire la matière à n'être qu'une image de l'esprit, une simple apparence comme dans la peinture. Elle conserve le caractère plastique à ses images. La forme qu'elle emploie et qui lui convient d'après l'idée qu'elle représente, c'est la forme humaine et son organisme vivant pénétré du souffle de l'esprit. Mais ce qu'elle excelle à représenter ainsi c'est l'existence divine, dans son indépendance et sa majesté calme, inaccessible aux troubles et aux agitations de la vie active, à ses luttes et à ses souffrances.

3° *Peinture*. Avec la peinture nous voyons commencer une nouvelle série. Quoique retenue encore dans les limites de la forme et du monde extérieur, son champ d'expression est plus vaste. Au lieu d'exprimer seulement le calme divin, elle représente le principe spirituel avec son caractère déterminé, ses sensations, ses volontés, ses actions, ses rapports avec les autres êtres, et par conséquent aussi avec ses peines, ses souffrances et la mort : tout le cercle des passions et des affections ; soit qu'elle offre à nos regards Dieu dans sa vie réelle, ses actions et ses souffrances, soit qu'elle nous révèle le cœur humain avec ses privations, ses souffrances, les joies de la vie active et du monde réel. — Aussi la matière, avec ses trois dimensions, ne lui convient plus ;

cette matière, elle doit la spiritualiser comme elle spiritualise ses figures. L'apparence réelle transformée pour l'œil en une *apparence artificielle* rapproche déjà la matière de l'esprit. En y ajoutant la *couleur* avec ses nuances, ses transitions, ses combinaisons, elle achève cette transformation. Ainsi la peinture, pour exprimer l'âme et ses sentiments, réduit les trois dimensions de l'étendue à la *surface*, parce que celle-ci, quoique matérielle, est plus voisine de l'esprit. Elle représente l'éloignement des objets, leur distance respective, dans l'espace, et les figures, par l'illusion des *couleurs* et de la *perspective*.

4° *Musique*. Dans la même sphère s'offre la musique, qui forme une opposition avec la peinture. Son élément propre est l'âme elle-même, le *sentiment* invisible, qui ne peut s'exprimer par les formes du monde réel, mais par un phénomène extérieur qui disparaît rapidement et s'efface lui-même. Ce phénomène est le *son*, avec ses modes, ses combinaisons, ses accords, les diverses manières dont les sons se divisent, se lient, s'opposent, forment des oppositions, des dissonances harmonisées suivant les rapports de la *quantité* et de la *mesure*, et façonnées par l'art.

5° *Poésie*. Au-dessus de la peinture et de la musique, apparaît la poésie, l'art qui s'exprime par la *parole*. La poésie est le véritable art de l'esprit, celui qui le manifeste réellement comme esprit. En effet, tout ce que conçoit l'intelligence, ce qu'elle élabore dans le travail intérieur de la pensée, la parole seule peut le renfermer, l'expri-

mer et le représenter à l'*imagination*. Par le fond, la poésie est donc le plus riche de tous les arts; son domaine est illimité. Cependant, ce qu'elle gagne sous le rapport de l'idéalité elle le perd par le côté sensible. Comme elle ne s'adresse ni aux sens, à l'exemple des arts du dessin, ni au simple sentiment, comme la musique, mais qu'elle veut représenter à l'esprit et à l'imagination les idées de l'esprit élaborées par l'esprit, le mode d'expression qu'elle emploie n'a pas la valeur d'un objet physique, où l'idée trouve la forme qui lui convient. Dans la poésie, le *son*, de tous les matériaux de l'art, le mieux approprié à l'esprit, ne conserve pas, comme dans la musique, une valeur indépendante; de telle sorte que l'art ait pour but essentiel de le façonner et s'épuise dans cette tâche. Le son doit être ici pénétré par l'*idée* qu'il exprime et apparaître comme simple *signe* de la pensée. Mais par là même, la poésie, grâce à ce moyen universel d'expression, devient l'art *universel*. Elle reproduit dans son domaine propre tous les modes de représentation qui appartiennent aux autres arts.

III

Supériorité de la poésie sur les autres arts. Ses caractères propres.

La poésie, l'art qui a pour instrument la parole, réunit et résume les modes d'expression et les avantages des autres arts.

Comme la musique, elle renferme le principe de la perception immédiate de l'âme par elle-même, qui manque à l'architecture, à la sculpture et à la peinture. D'autre part, elle se développe dans le champ de l'imagination ; et celle-ci crée tout un monde d'objets auxquels ne manque pas tout à fait le caractère déterminé des images de la sculpture et de la peinture. Enfin, plus qu'aucun autre art, la poésie est capable d'exposer un événement dans toutes ses parties, la succession des pensées et des mouvements de l'âme, le développement et le conflit des passions et le cours complet d'une action.

Cette supériorité est plus évidente encore si on vient à la comparer plus particulièrement avec chacun des arts précédents, avec l'*architecture*, la *sculpture*, la *peinture* et la *musique*.

1° En vertu de son caractère de spiritualité elle est affranchie de tout contact avec la matière pesante. Elle n'a pas, comme l'*architecture*, à façonner la matière et

à la coordonner pour en former un édifice qui rappelle seulement l'esprit par des formes symboliques.

2° Elle n'a pas non plus, comme la *sculpture*, à tirer des trois dimensions de l'étendue une figure naturelle qui soit l'image visible de l'esprit. Elle exprime immédiatement l'esprit pour lui-même avec toutes les conceptions de l'imagination et de l'art ; et cela, sans les manifester visiblement et corporellement aux regards sensibles. D'un autre côté, la poésie peut non-seulement embrasser le monde de la pensée dans son ensemble, mais aussi décrire toutes les particularités et les détails de l'existence extérieure avec une richesse à laquelle ne peuvent atteindre ni la musique ni la peinture. Il en est de même de la vérité d'expression, de l'étendue des traits particuliers, de la variété des accidents qu'elle est capable de retracer.

3° Si on la compare à la *peinture*, elle conserve aussi, quand cela est nécessaire, l'avantage de *peindre* la pensée et de mettre les objets sous nos yeux. Elle possède divers moyens de rendre entièrement visible l'image qui ne réside que dans l'esprit. Néanmoins, comme cette image, l'élément principal où se meut la poésie, est d'une nature spirituelle, et par conséquent porte le caractère général des représentations de la pensée, elle est incapable d'atteindre à la précision des formes déterminées de l'objet réellement visible. Ensuite, dans la poésie, les différents traits qu'elle décrit pour nous rendre sensible la forme réelle des objets ne sont pas juxtaposés comme dans la peinture ; ils ne forment pas un seul et même tableau

qui pose devant nous et nous offre simultanément tout un ensemble de détails. Ces traits sont séparés, et cette multiplicité n'apparaît que d'une manière *successive*. Ce défaut pourtant n'en est un que sous le rapport sensible; et l'esprit est en état d'y suppléer. En effet, le discours, même lorsqu'il s'efforce d'évoquer dans notre esprit l'image réelle des objets, n'a pas pour but d'en donner la perception sensible, mais simplement d'en faire naître l'idée, c'est-à-dire une conception purement intellectuelle. Dès lors, les traits particuliers, quoiqu'ils ne fassent que se succéder, sont cependant saisis par l'esprit, qui sait de cette multiplicité se former une image unique, et maintenir cette image devant son regard, s'y arrêter et la contempler.

D'ailleurs, ce désavantage qu'offre la poésie vis-à-vis de la peinture, du côté de la réalité sensible et de la précision des formes extérieures, se convertit en un avantage incalculable. Car, par là même, elle se dérobe aux limites étroites dans lesquelles est enfermée la peinture attachée à un espace déterminé et plus encore au moment déterminé d'une situation ou d'une action. Elle acquiert le privilége de représenter un sujet à la fois dans toute sa profondeur intime et dans toute l'étendue de son développement temporel. Cette succession historique, la peinture ne peut en offrir le cours que d'une manière très-imparfaite. Déjà chaque brin d'herbe, chaque arbre a, dans ce sens, son histoire, et offre une série complète de changements et d'états différents. Ceci est bien plus vrai encore dans le monde

moral, qui ne se manifeste réellement et ne peut être représenté que dans un pareil développement de *situations successives*.

4° Quant à la *musique*, la poésie a de commun avec elle le *son*, qui est leur élément physique. La matière proprement dite s'efface progressivement à mesure que l'on avance dans la série des arts particuliers ; elle finit par s'absorber dans l'élément immatériel du son qui se dérobe à l'étendue visible, et permet à l'âme de se saisir immédiatement dans sa nature intime. Mais, pour la musique, façonner le son en lui-même est le but essentiel. Car, quoique, dans le chant, dans la mélodie et ses combinaisons harmoniques, la musique révèle à l'âme le sens intime des choses ou ses propres secrets, ce n'est toujours pas la pensée comme telle, mais le sentiment lié intimement aux sons, qui est son objet. Le développement de cette expression musicale constitue le caractère propre de la musique. Cela est si vrai, que plus la musique s'absorbe dans la pure mélodie des sons, et se dégage de la pensée formulée par le texte, plus elle est la musique et un art indépendant. Mais, par là même aussi, elle n'est capable que d'une manière relative d'embrasser la multiplicité des conceptions et des idées de l'esprit ; le vaste et riche domaine de l'imagination lui échappe. Elle se borne à exprimer les traits généraux du sujet qu'elle traite, et le sentiment avec son caractère vague et indéterminé. Or, plus l'esprit sent le besoin d'abandonner cette abstraite généralité pour se représenter des conceptions, des motifs, des actions,

des événements, pour s'en former un tableau détaillé et artistement combiné dans toutes ses parties, plus il doit aussi renoncer à cette simple concentration de l'âme dans le sentiment intime, créer un monde qui se meuve dans la sphère propre de l'imagination. Mais, dès lors, il doit également renoncer à exprimer la richesse de ses conceptions entièrement, exclusivement, par l'harmonie des sons.

De même que les matériaux de la sculpture sont trop pauvres pour pouvoir représenter en soi tous les objets que la peinture a pour mission d'évoquer à la vie; de même aussi, les rapports des sons et l'expression mélodique ne sont pas plus capables de réaliser parfaitement les conceptions de l'imagination. L'esprit, par conséquent, rejette le *son* comme tel et se manifeste par des *mots* qui, sans abandonner complétement l'harmonie des sons, se réduisent à être de simples *signes* extérieurs destinés à transmettre la pensée. En effet, par ce seul fait de s'empreindre d'une idée, le son devient *parole*, et, de but qu'il était pour lui-même, un simple moyen subordonné à la pensée qu'il exprime.

C'est là ce qui, comme nous l'avons établi précédemment, constitue la différence essentielle de la *musique* et de la *poésie*. Le fond de l'art qui a pour expression la parole, c'est le monde entier des conceptions de la pensée et de l'imagination; c'est l'esprit habitant sa propre sphère, et n'en sortant que pour emprunter au monde sensible un signe qui reste distinct de la pensée elle-même.

En résumé, si nous nous demandons quel est le caractère par lequel la poésie se distingue de la musique et de la peinture, ainsi que des autres arts figuratifs ; il consiste simplement en ce que la manifestation sensible disparaît, et que la pensée poétique se dépouille de toute forme matérielle. Dans la musique, le sentiment s'identifie avec les sons ; dans la peinture, la pensée tout entière est incorporée à la forme et à la couleur. Dans la poésie, les sons de la parole ne renferment ni ne représentent immédiatement la pensée. Aussi, l'expression musicale, la mesure, l'harmonie et la mélodie s'effacent pour faire place à de simples combinaisons extérieures, telles que la *mesure* des *syllabes* et des *mots*, le *rhythme* et l'*harmonie des rimes*. Mais ce n'est pas là l'élément propre de l'art ; ce n'est qu'une forme accessoire et accidentelle, qui prend encore un caractère artistique, parce que l'art ne peut laisser aucun côté extérieur se développer au hasard et d'une manière purement arbitraire.

Mais, s'il est vrai que la pensée se dégage ainsi de la forme sensible, on se demandera : quel sera donc, dans la poésie, à défaut du son, l'élément extérieur et sensible dont l'art ne peut se passer ? Nous pouvons répondre simplement : C'est la représentation intérieure, l'*image présente à l'esprit*. Ce sont les formes spirituelles qui se substituent ici aux formes sensibles. Voilà les matériaux que le poëte doit façonner, comme précédemment l'artiste façonnait le marbre, l'airain, la couleur et les sons musicaux. Les sons et les mots ne

sont que l'accessoire. Les objets que représente la poésie doivent bien, sans doute, être mis devant nos yeux, mais ce spectacle s'opère d'une façon purement spirituelle. L'esprit se trouve ainsi en face de lui-même et sur son propre terrain. Le langage n'est pour lui qu'un simple moyen de transmission extérieure et un pur signe avec lequel sa pensée ne se confond pas, replié qu'il est sur lui-même.

Aussi, est-il indifférent, pour la poésie proprement dite, qu'une œuvre poétique soit lue ou récitée. Celle-ci peut également, sans altération essentielle, être traduite en une langue étrangère, et même des vers en prose. Le rapport des sons peut être ainsi totalement changé.

Mais, à quoi doivent être employés ces matériaux et ces formes de la poésie? Que doivent-ils représenter? Nous répondrons : Tout ce qui est *le vrai* en soi, dans les objets capables d'intéresser l'esprit. Il faut entendre par là non-seulement les vérités générales et substantielles, mais en même temps toutes les particularités de la nature et de la vie réelle qui se rattachent à la véritable *substance* des choses ; en un mot, tout ce qui peut intéresser ou occuper l'esprit de quelque façon que ce soit. L'art qui s'exprime par la parole a donc, sous le rapport du fond comme de la forme de ses représentations, un champ immense et plus vaste que les autres arts. Tous les objets du monde moral et de la nature, les événements, les histoires, les actions, les situations

physiques et morales entrent dans le domaine de la poésie, et se laissent traiter par elle.

Toutefois, cette matière si riche et si variée, n'est pas poétique par cela seul qu'en général elle est conçue par l'imagination ; car la pensée vulgaire peut aussi se représenter les mêmes sujets, et s'en former une image particulière, sans qu'il en résulte quelque chose de poétique. Les conceptions de l'imagination ne prennent une forme poétique qu'autant qu'elles revêtent une forme supérieure par l'art, de même que la couleur et le son ne sont pas déjà, comme tels, de la peinture ou de la musique. Nous pouvons, en général, caractériser cette différence en disant que ce n'est pas l'imagination en soi, mais l'imagination artistique, qui rend un sujet poétique, lorsqu'en outre elle l'exprime par le discours, dans les mots et leur belle harmonie parlée.

Les conditions premières à exiger sont : 1° que le sujet ne soit conçu ni sous la forme de la pensée *rationnelle* ou *spéculative*, ni sous celle du *sentiment* incapable de s'exprimer par des mots, ni avec la précision des objets sensibles ; 2° qu'il se dépouille, en entrant dans le domaine de l'imagination, des particularités et des accidents qui en détruisent l'*unité*, et du caractère de dépendance relative des parties qui appartient à la réalité finie. L'imagination poétique doit, sous ce rapport, maintenir un milieu entre la *généralité abstraite* de la pensée et les *formes concrètes* du monde réel ; 3° elle doit, d'un autre côté, satisfaire aux conditions imposées à toutes les créations de l'art ; en d'autres

termes, être son but à elle-même, rester *libre*. Tout ce qu'elle conçoit, elle doit le façonner dans un but purement artistique et contemplatif, comme un monde indépendant et complet en soi. Car c'est seulement alors que l'œuvre d'imagination forme un tout organique, qui, avec l'apparence d'une liaison étroite dans toutes ses parties, reste toutefois libre du rapport de dépendance mutuelle qui caractérise la réalité prosaïque (1).

III. Un dernier point nous reste à considérer relativement aux *différences* qui séparent la *poésie des autres arts*; il se rattache également à la manière dont l'imagination poétique substitue ses images aux matériaux extérieurs de leurs représentations.

A cause de l'importance que conserve le côté physique dans les arts du dessin et même dans la musique, et à cause aussi du caractère particulier des matériaux qu'ils emploient, le cercle des représentations est restreint à ce que peut exprimer la pierre, la couleur, le son. L'objet et le mode de conception de ces arts sont ainsi retenus dans certaines limites. Aussi chacun d'eux semble attaché particulièrement à une certaine époque, à un moment déterminé de l'histoire. C'est ainsi que la sculpture atteignit son plus haut degré de perfection dans l'art grec, que la peinture et la musique n'obtiennent leur vrai développement que dans l'art chrétien. En deçà et au delà, les efforts que chaque art fait pour

(1) Ces conditions seront développées plus loin. C. B.

se dépasser lui-même, pour s'emparer des sujets et des modes d'exécution propres à une forme dont il n'est donné qu'à un autre art de réaliser le type, sont infructueux.

L'architecture est l'art le plus pauvre quant à l'expression des idées; la sculpture est déjà plus riche, tandis que le domaine de la peinture et de la musique peut s'étendre de la manière la plus vaste. Avec l'idéalité croissante des matériaux extérieurs, et leur caractère plus complexe, plus varié, augmente la multiplicité des idées et des formes qu'ils sont susceptibles de recevoir. Or, la poésie s'affranchit de cette prépondérance des matériaux de l'art; de telle sorte que le caractère déterminé de son mode d'expression ne peut plus fournir aucun principe pour cette limitation à un fond spécifique et à un cercle restreint de conception et de représentation. Elle n'est, par conséquent, attachée exclusivement à aucune forme déterminée de l'art, et à aucune époque. Elle est, encore ici, *l'art universel*, capable de façonner et d'exprimer dans chaque forme un sujet quelconque, pourvu qu'il soit susceptible d'entrer dans le domaine de l'imagination; et cela parce que son élément propre est l'imagination elle-même, ce principe général de toutes les formes de l'art et de tous les arts particuliers.

CHAPITRE PREMIER.

De la pensée poétique.

Après ces considérations générales sur la nature de l'art et de la poésie, et sur les rapports de la poésie avec les autres arts, nous devons entrer dans l'étude plus approfondie de la poésie elle-même. Nous nous attacherons d'abord aux points de vue suivants :

En quoi la *pensée poétique* diffère-t-elle de la *pensée prosaïque*, et quels sont les caractères qui distinguent les œuvres de la *poésie* de celles de la *prose?*

Mais la poésie ne réside pas seulement dans la pensée; elle doit revêtir celle-ci des formes du *langage*. Elle a une double tâche à remplir : d'abord élaborer la pensée conçue par l'imagination, de telle sorte qu'elle puisse s'adapter parfaitement aux formes du langage parlé, puis façonner celui-ci poétiquement pour le distinguer du langage prosaïque. Nous dirons aussi quelques mots des *qualités du poëte*.

Nous avons donc à parler avec les développements convenables :

1° Des *différences de la poésie et de la prose*, et des *qualités du poëte ;*

2° De *l'expression poétique* et de la *versification.*

Nous passerons ensuite aux divers *genres de poésie.*

I. — De la pensée poétique et de la pensée prosaïque.

I. En ce qui concerne d'abord le *fond* propre à la conception poétique, nous pouvons, au moins relativement, exclure les objets extérieurs comme tels, les êtres de la nature physique. Le véritable objet de la poésie, ce n'est pas le soleil, les montagnes, les bois, les paysages, ou la forme humaine dans son côté matériel, le sang, les nerfs, les muscles, etc., mais bien les intérêts de l'esprit. En effet, quoiqu'elle admette aussi la partie matérielle et sensible des choses, cependant elle conserve, même sous ce rapport, son caractère spirituel, et elle ne travaille en réalité que pour l'esprit. Or, l'esprit n'a rien de plus voisin de lui que lui-même. Les choses de l'esprit l'intéressent plus que les objets extérieurs dans leur apparence concrète et sensible. Le cercle tout entier de la nature n'entre donc dans le domaine de la poésie qu'autant que l'esprit y trouve pour lui-même une excitation ou les matériaux de son activité ; qu'autant qu'il considère le monde comme le théâtre de l'activité humaine, comme son monde extérieur, qui n'a de valeur essentielle que par son rapport avec le monde intérieur de sa conscience ; loin de pouvoir prétendre à la dignité d'être pour lui-même l'objet exclusif de la poésie. L'objet véritable de la poésie, c'est, au contraire, l'em-

pire infini de l'esprit. La parole, de tous les matériaux de l'art celui qui convient le mieux à l'esprit, le plus capable d'exprimer ses intérêts et tous les mouvements de sa vie intime, doit, comme le font dans les autres arts la pierre, la couleur, le son, être employée ici comme le mode d'expression le plus propre à ce but. Sous ce rapport, c'est principalement à la poésie qu'est dévolue la tâche de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle, en général les passions qui s'agitent au fond de l'âme, les affections du cœur humain, ou les pensées qui se succèdent d'une manière plus calme dans l'intelligence de l'homme, en un mot, le domaine entier des idées, des actions, des destinées humaines, le cours des choses de ce monde et le gouvernement divin de l'univers. C'est ainsi qu'elle a été et qu'elle est encore l'institutrice de l'humanité, et que son influence est la plus générale et la plus étendue. En effet, enseigner et apprendre, c'est savoir, c'est avoir l'expérience de ce qui est. Les étoiles, les animaux, les plantes ne se savent pas et n'ont pas conscience de leur loi. L'homme, au contraire, n'existe conformément à la loi de son être, qu'autant qu'il se sait lui et ce qui l'environne. Il doit connaître les puissances qui le font agir et le dirigent. Or, un tel savoir est ce que donne la poésie dans sa forme originelle et vraie.

II. Mais le fond de la pensée prosaïque n'est-il pas aussi le même? n'enseigne-t-elle pas les lois générales de l'univers, comme elle sait en distinguer, coordonner et

décrire les phénomènes particuliers? Il s'agit donc, malgré cette similitude possible du fond, de marquer les différences générales qui distinguent la pensée poétique et la pensée prosaïque.

1° La poésie est plus ancienne que le langage prosaïque artistiquement façonné. Elle est la première forme sous laquelle l'esprit saisit le vrai, un mode de connaître dans lequel il ne sépare pas encore le côté général des choses de leur existence individuelle et vivante, où il n'oppose pas encore, comme distincts, la loi et le phénomène, le but et le moyen, pour les rattacher ensuite l'un à l'autre par le raisonnement, mais saisit l'un dans l'autre et l'un par l'autre. Aussi ne se contente-t-elle pas d'exprimer figurément une pensée déjà conçue en soi dans sa généralité. Au contraire, conformément à son essence immédiate, elle s'arrête dans l'unité substantielle au sein de laquelle n'a pas encore été faite une telle séparation ou établi un tel rapport.

Dans cette manière de concevoir les choses, la poésie se les représente donc comme formant un tout complet en soi et par là indépendant. Cet ensemble, à la vérité, peut offrir une grande richesse de détails, un vaste développement de rapports, d'individus, d'actions, d'événements, de sentiments et d'idées. Toutefois, dans sa complexité, il doit paraître un tout complet en lui-même, développé et mû par le principe d'unité qui se manifeste extérieurement dans chaque partie. Ainsi, le général, le rationnel dans la poésie, n'apparaissent pas sous leur forme abstraite, dans leur enchaînement philoso-

phiquement démontré, dans la liaison logique de leurs éléments, mais comme vivifiant, animant, et gouvernant l'ensemble. Ils sont exprimés de telle sorte, que l'unité qui embrasse le tout, l'âme proprement dite qui le vivifie, agisse seulement d'une manière cachée et du dedans au dehors.

Ce mode de conception, ainsi que la forme et l'expression qu'il entraîne, conservent dans la poésie un caractère purement *contemplatif*. Ce n'est pas la chose en elle même et son existence pratique, mais l'image et le discours, qui est le but de la poésie. Celle-ci a commencé lorsque l'homme entreprit de s'exprimer lui-même. Ce qui est exprimé ainsi est là pour être uniquement exprimé. Si l'homme, au fort de l'action et du danger, s'élève jusqu'à se recueillir et se contempler lui-même, et qu'il veuille exprimer sa pensée, alors s'échappe de sa bouche une expression poétique, un écho de la poésie. Ainsi, pour ne citer qu'un trait, nous en trouvons un exemple dans le distique, conservé par Hérodote, qui retrace la mort des Grecs tombés aux Thermopyles. La pensée est d'une parfaite simplicité. Il est dit que quatre mille Péloponésiens ont combattu contre trois cent mille Perses. Mais l'intérêt consiste à façonner une inscription, à exprimer le fait pour les contemporains et pour la postérité; c'est le récit pour le récit, et dès lors l'expression est poétique, c'est-à-dire quelle se révèle comme une création (ποιεῖν) de l'esprit, qui laisse le fond dans sa simplicité et cependant façonne l'expression à dessein. Le mot qui renferme la

pensée est par lui-même d'une si haute valeur, qu'il cherche à se distinguer de tout autre mode de discours, et devient un distique.

Par là, dès lors, la poésie se caractérise aussi par le côté du langage, comme formant un domaine à part; et pour se séparer du discours ordinaire, l'expression artistiquement façonnée devient d'une plus haute valeur que la simple expression. Cependant nous devons, sous ce rapport, comme sous celui du mode général de conception, établir une distinction essentielle entre la poésie primitive, antérieure en date au développement de la prose ordinaire ou savante, et la conception ainsi que le langage poétiques qui se développent dans le sein d'un état social plus avancé et d'une langue qui affecte les formes prosaïques. La première poésie est poétique sans y songer, et cela par la pensée comme par le langage. La seconde, au contraire, connaît le domaine dont elle doit se séparer pour se placer sur le terrain libre de l'art; elle se développe, par conséquent, dans une différence sentie, en opposition avec la prose, avec une pleine conscience des différences qui les séparent.

Quant à la pensée *prosaïque*, qui doit en effet se distinguer de la poésie, elle a besoin d'un tout autre mode de conception et d'une autre forme de discours.

D'abord, elle considère le vaste ensemble d'objets que nous offre le monde réel selon l'enchaînement *rationnel* des causes et des effets, des buts et des moyens, et d'après les autres catégories de la pensée logique,

en général suivant les rapports extérieurs du fini. Par là, chaque chose particulière apparaît, d'un côté dans une fausse indépendance, d'un autre côté elle est simplement rattachée à une autre et saisie seulement comme relative et dépendante. En elle ne se révèle pas cette libre unité qui, malgré la multiplicité des parties et des développements, forme un tout organique libre, lorsque les parties ne sont que le déploiement et la manifestation du principe qui en constitue l'âme et le centre, qui les pénètre et les vivifie. Aussi ce mode de la pensée logique ne va pas au delà des lois particulières des phénomènes ; elle s'arrête à la séparation et à la simple relation des faits particuliers avec leur loi générale ; de même que ces lois elles-mêmes restent isolées et séparées, parce que leur rapport n'est toujours conçu que sous la forme extérieure ou du fini.

D'un autre côté, la pensée *commune* ne pénètre même guère jusqu'à l'enchaînement interne et rationnel des choses, jusqu'aux principes, aux causes, aux fins, etc. ; elle se contente d'accueillir les faits tels qu'ils s'offrent dans leur individualité, c'est-à-dire avec leur caractère accidentel et insignifiant. Dans ce cas, il est vrai, aucune distinction rationnelle ne détruit cette unité vivante par laquelle l'intuition poétique maintient l'essence des choses dans une liaison intime avec sa manifestation extérieure. Mais ce qui manque ici, c'est précisément le regard de l'esprit qui sous cette enveloppe atteint l'idéal et cette signification profonde des choses. Celles-ci restent par là privées d'essence

pour la pensée et ne peuvent nullement prétendre à intéresser la raison. La conception d'un monde rationnellement ordonné et de ses rapports fait place alors au simple spectacle d'une succession et d'une combinaison d'objets indifférents, qui peuvent bien offrir encore une grande richesse de vitalité extérieure, mais sont incapables de satisfaire un besoin plus profond; car la véritable faculté de contempler et de sentir ne trouve sa satisfaction que là où, dans le tableau des objets qui nous sont offerts, nous voyons et nous sentons l'accord et la réalisation harmonieuse de l'essence des choses et du vrai. Ce qui est extérieurement vivant reste sans vie pour un sens plus profond, lorsqu'un principe intérieur et en lui-même plein de sens ne s'y révèle pas comme son âme propre.

Par là, nous avons deux sphères distinctes de la pensée : la poésie et la prose. Dans les âges primitifs, quand la conception de l'univers, déterminée par la croyance religieuse ou par tout autre principe, ne s'est pas développée encore en une connaissance rationnellement systématique, lorsque les actes de la vie humaine ne se sont pas non plus régularisés conformément à de pareilles maximes abstraites, la poésie a un jeu plus facile. La prose alors ne constitue pas vis-à-vis d'elle un domaine indépendant et un obstacle qu'elle doit surmonter. Sa tâche se borne à approfondir et à éclaircir les autres formes de la pensée. Si, au contraire, la prose a pénétré, avec son mode particulier de conception, dans tous les objets de l'intelligence humaine,

et a déposé partout son empreinte, la poésie doit entreprendre de refondre tous ces éléments et de leur imprimer son cachet original. Et comme elle a aussi à vaincre les dédains de l'esprit prosaïque, elle se trouve de toutes parts enveloppée dans de nombreuses difficultés. Il faut qu'elle s'arrache aux habitudes de la pensée commune qui se complaît dans l'indifférent et l'accidentel ; qu'elle s'élève de la considération de l'enchaînement logique des choses jusqu'à l'idéal, ou qu'elle incarne en quelque sorte la pensée spéculative dans les formes de l'imagination sans sortir de la région de l'esprit. Ce n'est pas tout : elle doit aussi, sous tous ces rapports, transformer le mode d'expression de la pensée prosaïque en une expression poétique; et, malgré toute la réflexion qu'exige nécessairement une pareille lutte, conserver l'apparence parfaite de l'inspiration et de la liberté originale dont l'art a besoin.

III. Nous avons jusqu'ici indiqué, de la manière la plus générale, les différences de la poésie et de la prose, à la fois quant au fond et quant à la forme poétique et prosaïque. Le troisième point qu'il nous reste à mentionner est celui qui concerne la diversité des formes particulières de la poésie.

Elle en comporte un plus grand nombre encore que les autres arts qui sont moins riches dans leur développement. Nous avons vu l'architecture, il est vrai, naître chez les peuples les plus divers et dans le cours de

tous les siècles. Mais la sculpture n'atteint à son plus haut point de perfection que dans le monde ancien chez les Grecs et les Romains. Il en est de même de la peinture et de la musique dans les temps modernes et chez les peuples chrétiens.

La poésie, au contraire, a jeté un vif éclat et compte des époques florissantes chez presque toutes les nations et dans tous les siècles qui ont produit quelque chose dans l'art; car elle embrasse l'esprit humain tout entier, qui affecte une inépuisable variété dans ses formes.

Comme la poésie n'a pas pour objet la vérité générale dans son abstraction scientifique, mais représente toutes les idées de la raison individualisée, elle a besoin aussi du génie particulier du peuple qui l'enfante, et dont les idées et le mode de conception constituent aussi le fond de ses œuvres et son mode de représentation. Elle offre ainsi une multitude de formes particulières et originales. Il y a une poésie orientale, une poésie italienne, espagnole, anglaise, romaine, grecque, allemande : toutes sont différentes par l'esprit, le sentiment, la manière d'envisager l'univers, par l'expression, etc.

La même diversité se fait remarquer par rapport aux époques. Ainsi, ce que la poésie allemande est aujourd'hui n'a pu être au moyen âge, ou au temps de la guerre de trente ans. Les principes qui actuellement excitent en nous le plus haut intérêt appartiennent à tout le développement de la civilisation actuelle. Et

ainsi, chaque temps a sa manière de voir et de sentir plus ou moins étendue, plus ou moins bornée, plus ou moins élevée, plus ou moins libre; en général, son point de vue particulier, sous lequel elle envisage l'universalité des choses. Or cet esprit général est précisément la poésie, en tant que la parole est capable d'exprimer la pensée humaine tout entière, de la révéler de la manière la plus parfaite et la plus claire dans le domaine de l'art.

Parmi ces caractères nationaux, ces diverses manières de sentir et de concevoir propres à chaque peuple et à chaque époque, il en est de plus poétiques les uns que les autres. Ainsi, par exemple, le caractère de la pensée orientale est regardé en général comme plus poétique que celui de la pensée occidentale, la Grèce exceptée. L'unité qui réside dans l'univers, qui en fait la base et le lien indissoluble, reste la chose principale dans toutes les productions du génie oriental; aussi une telle conception est, par sa nature, la plus substantielle, quoiqu'elle n'aille pas jusqu'à la liberté de l'idéal. L'Occident au contraire, surtout dans les temps modernes, procède par la division illimitée et la particularisation infinie. Dès lors, avec cette dissémination des choses qui réduit le monde en atomes, chaque partie, dans son isolement, obtient pour notre esprit une existence indépendante qui nous force à la rattacher ensuite aux autres parties par des rapports de dépendance.

Pour les Orientaux, rien ne reste, à proprement

parler, indépendant; les objets apparaissent comme des accidents qui se concentrent et s'absorbent continuellement dans l'être un et absolu d'où ils sortent et où ils rentrent.

Mais de cette variété de formes nationales et de développements divers dans le cours des siècles se dégage en quelque sorte leur essence commune, c'est-à-dire ce qui peut être compris et goûté par les autres nations et les autres siècles. C'est d'abord le fond de la nature humaine en général, ensuite l'élément artistique. Sous ce double rapport, la poésie grecque, en particulier, a été admirée et imitée par les nations les plus diverses, parce qu'en elle le côté de la nature humaine dans sa pureté, tant pour le fond que pour la forme, a atteint son plus beau développement. Cependant la poésie indienne elle-même, par exemple, malgré toute la distance qui nous sépare de ce mode de conception et de représentation, ne nous est pas entièrement étrangère, et nous pouvons citer comme un des traits de supériorité du siècle actuel d'avoir su comprendre toute la richesse de l'art et de l'esprit humain dans tous ses développements.

II. — Des différences qui séparent la poésie de l'histoire et de l'éloquence.

Maintenant, pour mieux faire ressortir la différence qui sépare la poésie en elle-même de la représentation prosaïque, nous jetterons un coup d'œil sur les genres en prose qui, bien que dans les limites de cette dernière, sont le plus capables de participer de l'art ; c'est ce qui a lieu principalement dans l'art de la *description historique* et dans l'*éloquence*.

1° En ce qui concerne d'abord la *description historique*, sans doute, par un côté, elle ouvre le champ à l'activité artistique.

Le développement de l'existence humaine dans la religion et dans l'État, les événements et les destinées des grands hommes et des peuples qui ont accompli de grands desseins ou succombé dans leurs entreprises, en un mot tout ce qui fait le fond de la narration historique, ce sont là des objets qui par eux-mêmes sont d'un haut et solide intérêt. Mais quelle que soit l'exactitude avec laquelle l'historien se soit efforcé de reproduire les faits tels qu'ils se sont passés, il doit cependant saisir dans son imagination ce sujet si varié d'événements et de caractères, les ressusciter dans sa pensée et les mettre sous les yeux des lecteurs. Pour une telle reproduction il ne peut se contenter de la simple fidélité des détails ; il doit en même temps coordonner

ces matériaux, les façonner, les combiner, grouper les traits, les accidents, les événements particuliers : afin que de cet ensemble naisse d'abord une image claire de la nation, de l'époque, des circonstances extérieures, de la grandeur ou de la faiblesse des personnages, de leur physionomie originale. D'un autre côté, tous les événements apparaîtront dans leur enchaînement naturel et propre à faire connaître leur véritable signification historique, le rôle d'un peuple, etc. C'est ainsi que nous parlons encore de l'art d'un Hérodote, d'un Thucydide, d'un Xénophon, d'un Tacite, et de quelques autres historiens, dont on admirera toujours les récits comme des œuvres classiques de l'art littéraire (1).

Cependant, ces belles productions de la narration historique n'appartiennent pas encore à l'art libre. Quand même on voudrait y ajouter la forme extérieure de la diction poétique, les mettre en vers, etc., il n'en naîtrait encore nullement une œuvre de poésie. Car ce n'est pas seulement la manière et le style dans lesquels l'histoire est écrite, c'est la nature même de son contenu qui la rend prosaïque. Examinons ceci de plus près.

L'histoire, si on l'envisage dans son objet propre et son véritable caractère, ne commence réellement que là où finit l'âge héroïque, c'est-à-dire celui que revendiquent essentiellement la poésie et l'art. Son point de

(1) Voyez à ce sujet un passage remarquable de Schelling, sur l'*art historique*, dans notre traduction des *Écrits philosophiques* de Schelling, p. 150.

départ est le moment où le caractère précis des faits et la prose de la vie se révèlent dans les situations réelles et dans la manière de les concevoir et de les représenter. Ainsi, par exemple, Hérodote ne décrit pas l'expédition des Grecs devant Troie, mais la guerre des Perses. Pour obtenir une connaissance précise des faits qu'il s'est proposé de raconter, il s'est livré à de nombreuses recherches et il a judicieusement observé une foule d'objets. Les Indous, au contraire, et, en général, les Orientaux, à l'exception peut-être des Chinois, n'ont pas assez de sens prosaïque pour faire une véritable description historique. Leur imagination, sans règle, se laisse entraîner soit à des conceptions purement religieuses, soit à des images fantastiques; elle défigure les faits et les événements. — Or, maintenant, voici en quoi consiste le côté prosaïque des temps qui, dans la vie des peuples, appartiennent à l'histoire.

D'abord, il faut à l'histoire une société dont les membres participent d'une existence commune, soit sous le rapport religieux, soit sous le rapport civil et politique, une législation et des institutions fixes, qui aient déjà ou doivent avoir la force et l'autorité de lois générales.

En second lieu, sur la base de cette existence commune, se dessinent des actions déterminées qui concourent au maintien et au développement de ces intérêts généraux et qui offrent elles-mêmes un caractère général. Ce sont là les véritables événements. Leur accom-

plissement exige des personnages capables de les réaliser. Ceux-ci sont grands et puissants si, par leurs actes et leur caractère individuel, ils se montrent conformes au but commun, ou à l'idée que poursuivent les peuples; petits s'ils ne s'élèvent pas à sa hauteur, pervers si, au lieu de poursuivre l'intérêt du temps, ils s'en séparent et se laissent dominer par leurs passions personnelles. Dans tous ces cas, ou dans quelque autre que ce soit, on chercherait ici vainement ce que l'on exige d'une situation poétique du monde. En effet, même dans les plus grands personnages, le but véritable auquel ils se consacrent est plus ou moins donné, prescrit, imposé par la nécessité. Dès lors, il ne faut plus songer à cette unité du caractère individuel dans laquelle le général et l'individuel se confondent et qui nous offre, avec la liberté dans le but, un tout harmonieux et complet. Ensuite, quand même les personnages auraient fixé eux-mêmes le but de leurs actions, ce n'est pas cette plus ou moins grande liberté de leur esprit et de leur volonté, ni même le développement réel et vivant de leur caractère qui fait l'objet de l'histoire; c'est la réalisation de ce but, le résultat et son influence sur la situation réelle de l'époque, situation indépendante du personnage et antérieure à lui. D'ailleurs, dans les situations historiques, le côté accidentel des choses se manifeste sous un autre rapport par l'opposition qui éclate entre l'idée du temps et les tendances contraires. Les événements accidentels lui donnent un démenti, ainsi que l'égoïsme des caractères, les passions,

les vues personnelles et les destinées individuelles. Dans toute cette prose, l'extraordinaire et l'excentrique sont poussés plus loin que dans les prodiges et le merveilleux de la poésie, où se maintient toujours l'accord des événements avec la pensée générale.

Une troisième différence, en ce qui concerne l'exposition des actions humaines, et qui distingue l'histoire de la poésie proprement dite, c'est que non-seulement il peut y avoir désaccord entre la volonté des personnages et le sentiment des intérêts généraux, des lois, des principes (ce qui produit un effet prosaïque) ; mais ensuite la réalisation des desseins nécessite, à son tour, des dispositions, des préparatifs et des moyens qui dépendent d'une foule de circonstances extérieures. Cela exige, de la part de celui qui entreprend l'exécution d'un grand dessein, beaucoup de bon sens, de prudence et de circonspection prosaïque, dirigés et appliqués conformément au but. On ne peut mettre ici la main à l'œuvre immédiatement, mais apres de lents et nombreux préparatifs. Il résulte de là qu'une foule d'actes particuliers qui concourent cependant au même résultat, paraissent en eux-mêmes tout à fait accidentels et sans liaison intime avec le but, ou prennent un caractère d'utilité pratique, celui d'une raison dirigée dans un sens positif, non d'une vitalité indépendante et immédiatement libre.

Or, maintenant, l'historien n'a pas le droit d'effacer ces traits prosaïques de son sujet, ni de les transformer

en d'autres plus poétiques. Il doit raconter ce qui est arrivé et comme il est arrivé, sans prêter aux faits une signification et une forme poétiques. Ainsi, bien qu'il puisse aussi s'efforcer de faire du sens intérieur et de l'esprit d'une époque, d'un peuple, des événements qu'il retrace, le centre de son récit et le lien qui réunit les faits particuliers, il n'a cependant pas la liberté de se soumettre dans ce but les circonstances, les caractères et les événements. S'il peut négliger ce qui en soi est purement accidentel et insignifiant, il doit conserver aux faits leur caractère accidentel, leur dépendance et ce qu'ils ont d'imprévu. Il est vrai, dans la biographie, une vitalité individuelle et une unité indépendante paraissent possibles, parce qu'ici toutes les particularités relatives au personnage rejaillissent sur cette figure unique qui reste le centre du récit. Mais, dans un personnage historique, il y a deux extrêmes qui ne peuvent s'identifier. D'un côté, il faut maintenir l'unité de son caractère, de l'autre s'offrent une multiplicité d'événements, de faits, qui en partie sont entre eux sans liaison intime, et en partie touchent l'individu, mais sans sa libre participation, et l'entraînent malgré lui hors de sa sphère. Ainsi, par exemple, s'il est un personnage qui soit à la tête de son temps, et dont le caractère s'accorde avec les événements, c'est Alexandre. Or, Alexandre se décide bien de lui-même à l'expédition contre les Perses ; mais l'Asie qu'il subjugue est, dans la capricieuse diversité de ses populations, un monde où tout semble livré au hasard. La marche des

événements affecte alors une forme analogue. — Maintenant, si l'historien s'élève, par sa connaissance personnelle, aux principes absolus qui règlent la suite des événements, et cherche à en pénétrer le plan divin, à en dévoiler la haute nécessité, il ne peut cependant pas, quant à leur forme réelle, s'attribuer le privilége de la poésie, qui fait de cette vérité idéale la chose principale. A la poésie seule appartient la liberté de planer au-dessus du réel; de le rendre, même extérieurement, conforme à la vérité intérieure qui en fait le fond.

2° L'*éloquence* paraît se rapprocher davantage de la liberté de l'art.

En effet, quoique l'orateur tire l'occasion et le sujet de son œuvre de faits, de circonstances et de motifs donnés, cependant, d'abord, ce qu'il exprime est toujours son libre jugement, son sentiment propre, son but personnel, et il peut s'y révéler tout entier avec toutes les qualités qui le distinguent et toute l'originalité de son esprit. Ensuite, dans le développement de ce sujet, et dans la manière de le traiter, il ne prend conseil que de lui-même; de sorte que le discours semble nous offrir une production de l'esprit entièrement libre. En troisième lieu, enfin, l'orateur ne s'adresse pas seulement à notre raison, il doit produire en nous, à quelque degré, la persuasion. Or, pour atteindre à ce but, il a besoin d'agir sur l'homme tout entier, sur sa sensibilité, son imagination, etc. Le fond

de son discours, en effet, n'est pas simplement l'idée abstraite de la chose à laquelle il veut nous intéresser, ou du but à l'accomplissement duquel il s'efforce de nous amener; c'est aussi, en grande partie, un objet réel et déterminé. De sorte que le tableau qu'il nous met sous les yeux renferme bien sans doute une vérité générale, mais en même temps celle-ci doit d'autant plus revêtir une forme sensible et apparaître dans une image vivante. Il a donc non-seulement à satisfaire la raison par la rigueur de ses déductions et de ses preuves, mais à parler à notre cœur, à exciter la passion, à frapper notre imagination ; il doit émouvoir et persuader l'auditeur en s'adressant à toutes les facultés de son esprit.

Toutefois, vue dans son vrai jour, cette liberté oratoire est au plus haut degré sous la loi de la *conformité à un but pratique.*

En effet, ce qui fait la véritable force d'un discours, ce n'est pas le but particulier pour lequel il est prononcé : c'est la vérité générale qui en est la base; c'est la loi, la règle, le principe auquel se laisse ramener le cas particulier dont il s'agit. Ce principe est donné en soi sous cette forme générale, soit comme loi positive de l'Etat, soit comme maxime de morale, sentiment du juste, dogme religieux, etc. Dès lors, cette idée générale et le but déterminé du discours ainsi que la circonstance qui y a donné lieu, sont naturellement séparés, et cette séparation se maintient comme un rapport permanent. L'orateur, sans doute, se propose bien de

montrer leur identité; mais cette harmonie qui, dans toute l'œuvre poétique, apparaît comme existant originellement, dans l'éloquence ne s'offre que comme but auquel tend l'orateur, but dont l'accomplissement est en dehors du discours lui-même.

Tout se réduit donc à une opération logique qui consiste à faire rentrer dans un principe général le cas particulier qui est l'objet du discours. De cette façon, les deux termes, le général et le particulier, ne paraissent pas se développer dans leur accord immédiat et libre. Il faut aller chercher pour le dernier un point d'appui dans des principes généraux, des points de législation, des mœurs et des usages, etc. Ce n'est pas la vie libre de la chose elle-même dans sa manifestation concrète, mais la séparation prosaïque de l'idée et de la réalité, leur simple relation et l'exigence de leur accord qui constituent le type fondamental. — C'est de cette manière, par exemple, que doit souvent procéder l'orateur religieux. Les doctrines religieuses en général, les principes de morale et de politique, les règles de conduite qui en résultent : telles sont les idées auxquelles il doit ramener les sujets les plus divers, puisque pour la foi religieuse, ces doctrines doivent former la base et la substance de tous les actes de la vie. Le prédicateur peut alors sans doute s'adresser à notre cœur, en appeler au sentiment, faire découler de cette source les lois divines, et en remplir l'âme de ses auditeurs.

Mais ce n'est toujours pas sous la forme purement

individuelle qu'elles doivent être représentées et développées; c'est avec leur caractère de généralité et d'universalité qu'elles doivent pénétrer dans la conscience comme ordres, prescriptions, règles de foi etc. — Cela est encore plus remarquable dans l'éloquence judiciaire. Ici, en effet, la séparation des deux termes est manifeste. On voit que c'est surtout d'un cas particulier qu'il s'agit, et que d'autre part il faut le faire rentrer dans un principe général, dans une loi. En ce qui touche au fait lui-même, le côté prosaïque consiste déjà dans la nécessité de le concilier avec la loi, et dans l'arrangement, la combinaison habile de toutes les circonstances et des accidents particuliers. En opposition avec le poëte qui crée librement, l'orateur apparaît ici sous l'empire de la nécessité. Il a dû s'enquérir du fait dans tous ses détails, et il doit faire tous ses efforts pour en communiquer la connaissance à ses auditeurs. Ensuite le fait doit être longuement analysé et non-seulement exposé avec ses circonstances particulières, mais chacune d'elles, comme le fait total, doit être développée séparément, suivant des conditions fixées par les besoins de la cause.

Toutefois, dans l'accomplissement de cette tâche, le champ reste encore ouvert à l'éloquence pour émouvoir les passions et exciter la sensibilité. La justice ou l'injustice des faits doit frapper les esprits; il ne suffit pas de déterminer la simple adhésion et une froide conviction. L'ensemble du discours peut, au contraire, produire un tel effet sur l'âme des auditeurs, l'émotion

sympathique être si forte, que chacun se sente ébranlé, enlevé à lui-même, et s'identifie complétement avec la cause.

En second lieu, dans l'art oratoire, la représentation et la perfection artistiques ne sont pas ce qui constitue l'intérêt suprême et le but le plus élevé de l'orateur.

Il y a pour lui, au-dessus de l'art, un autre but tout à fait étranger ; pour lui, toute la forme et le développement du discours ne doivent être considérés que comme le moyen le plus efficace pour réaliser un intérêt placé en dehors de l'art. Sous ce rapport, les auditeurs ne doivent pas, de leur côté, être simplement émus ; mais leur émotion, leur conviction devient en quelque sorte uniquement un moyen employé pour atteindre un but dont l'orateur s'est proposé la réalisation. De sorte que, pour l'auditeur comme pour l'orateur, au lieu d'être une représentation qui a son objet en elle-même, le discours n'est qu'un moyen pour produire en lui telle ou telle conviction, pour lui faire prendre telle ou telle résolution, l'engager à telle ou telle action, etc.

Par là, l'art oratoire perd aussi sa forme libre pour prendre le caractère d'un dessein calculé et d'une tâche imposée. De même, en troisième lieu, quant au *succès*, il ne se trouve pas dans le discours lui-même ni dans l'art avec lequel il a été traité. L'œuvre poétique n'a d'autre but que la réalisation du beau et la jouissance qu'il procure. Ici, le but et son accomplissement résident donc dans l'œuvre d'art elle-même, comme com-

plète en soi et par là indépendante. L'activité artistique n'est pas un moyen pour un résultat placé en dehors d'elle-même, c'est un but qui se confond avec son propre développement. Dans l'éloquence, au contraire, l'art n'obtient que le rang d'un accessoire et d'un auxiliaire. Le but proprement dit n'appartient pas à l'art comme tel ; il est d'une nature positive et pratique : c'est l'enseignement, l'édification, la décision d'un cas juridique, la solution d'une question politique, etc. Par là, un résultat est proposé, une chose doit arriver, une décision doit être prise ; mais le succès ne sera pas uniquement l'effet de l'éloquence, il dépend d'autres conditions. Un discours peut souvent laisser l'auditeur dans la perplexité, lui abandonner le soin de la résoudre lui-même et d'agir ensuite conformément à sa résolution.

Dans l'éloquence de la chaire, par exemple, l'orateur commence souvent par s'étendre sur la nécessité pour le pécheur de se convertir, et puis il finit par prendre l'auditeur lui-même pour le propre juge de la disposition de son âme. Ici, c'est l'amélioration religieuse qui est le but que se propose l'orateur. Mais, malgré toute l'édification de ses paroles et l'excellence de ses exhortations, pour que l'amélioration se produise et que le but oratoire soit atteint, il est une condition essentielle qui n'est pas dans le discours et qui doit être abandonnée à d'autres causes.

Par toutes ces raisons, l'idée de l'éloquence doit être cherchée, non dans la libre organisation poétique de

l'œuvre d'art, mais plutôt dans la simple conformité à un but. En effet, l'orateur doit faire la plus grande attention au but d'où procède son œuvre, puis y soumettre le plan et toutes les parties; ce qui détruit la liberté indépendante de la représentation et y substitue l'asservissement à un but déterminé qui n'a rien d'artistique. Mais surtout, comme c'est au résultat pratique qu'il vise, il doit considérer essentiellement le lieu où il parle, le degré de culture et d'intelligence, les mœurs de son auditoire, pour ne pas expier la faute de manquer le ton convenable, eu égard aux personnes et à la localité, et perdre l'avantage qu'il désire. Dans cette dépendance de rapports et de conditions extérieurs, ni le tout, ni les parties ne peuvent plus sortir d'une âme librement artistique; il doit se manifester un simple accord de dépendance mutuelle et de conformité au but, rapport qui reste toujours sous l'empire du principe logique de la loi de cause à effet, de principe à conséquence, et d'autres catégories de l'entendement.

III. Ces différences, par lesquelles la narration historique et les productions de l'art oratoire se distinguent de la poésie proprement dite, nous permettent de tirer, au sujet de l'œuvre poétique, les conclusions suivantes.

Dans la narration historique, ce qui constitue principalement le côté prosaïque, c'est que malgré les idées substantielles et vraies qui en forment le fond, la

forme doit apparaître accompagnée de circonstances relatives, compliquée d'accidents, mêlée de faits arbitraires, sans que l'historien ait le droit de changer cette forme qui est celle de la vie réelle.

Or cette transformation est précisément un des principaux devoirs de la poésie, lorsque, par son sujet, elle se rencontre sur le même terrain que l'histoire. Elle doit alors pénétrer le sens le plus intime d'un événement, d'une action, d'un caractère national, d'une grande individualité historique; écarter les circonstances accidentelles qui l'accompagnent et les accessoires indifférents, les traits de caractère purement relatifs, et les remplacer par d'autres qui fassent mieux ressortir l'idée et l'essence de la chose. Le fond trouve ainsi la forme qui lui convient; l'idée se développe et se manifeste dans une réalité qui lui correspond parfaitement. Par là seulement la poésie peut aussi, dans une œuvre déterminée, se tracer elle-même les limites de son sujet, lui donner un centre fixe, qui lui permet, en se développant de former un tout harmonieux. D'un côté, en effet, ce centre relie fortement toutes les parties; et, d'autre part, sans porter atteinte à l'unité du tout, chaque partie peut obtenir son droit légitime à un caractère indépendant.

La poésie peut aller plus loin encore lorsqu'elle ne prend pas pour son sujet principal l'idée et le sens de l'événement historique, mais quelque autre pensée principale qui présente avec lui une affinité plus ou moins étroite ou éloignée : une des collisions de la vie humaine

en général, et qu'alors elle n'emploie les faits et les caractères historiques, le local, etc., que comme un vêtement servant à revêtir cette idée d'une forme individuelle. Mais, dans ce cas, s'offre une double difficulté. Il peut arriver d'abord, que les données historiques généralement connues ne conviennent pas parfaitement à cette pensée fondamentale; ensuite, si le poëte conserve, en partie, ces faits connus, mais aussi les change en partie, pour ses fins propres, et cela dans les points importants, alors naît une contradiction entre ce qui est gravé fortement dans notre esprit et ce qui est ajouté ou changé par la poésie. Il est difficile de lever cette contradiction et de rétablir un accord parfait. Cela est cependant nécessaire; car elle aussi, la réalité, a, dans ses caractères essentiels, un droit inviolable à être respectée.

Une semblable exigence doit encore se faire sentir dans un cercle plus étendu. En effet, ce que la poésie représente sur un théâtre extérieur dans des événements fictifs, dans les caractères, les passions, les situations, les conflits, les actions et les destinées de ses personnages, tout cela s'offre à nous déjà ailleurs, plus qu'on ne le croit ordinairement, dans la réalité de la vie. Ici donc, la poésie marche encore, en quelque sorte, sur un terrain historique; et si elle se permet de s'écarter de la réalité ou de la changer, il faut que ces changements aient leur principe dans la raison même des choses, qu'ils naissent du besoin de trouver pour la pensée une forme plus vraie et plus vive, non d'un dé-

faut de connaissance et d'intelligence profonde du réel. Encore moins doivent-ils provenir du caprice, de l'arbitraire et de la recherche qui vise aux singularités baroques d'une fausse originalité et qui se met la tête à la torture.

L'art oratoire, de son côté, appartient à la prose à cause du but pratique qu'il a en vue et pour l'accomplissement duquel il est de son devoir de subordonner en tout les moyens à la fin.

Sous ce rapport, la poésie, pour ne pas tomber pareillement dans le prosaïque, doit se mettre en garde contre tout but qui réside en dehors de l'art et de la pure jouissance artistique. En effet, si elle se préoccupe essentiellement d'un but étranger, qui dans ce cas ressort de toute la conception et du mode de représentation, l'œuvre poétique abandonne la région libre et élevée où elle se montre dans son indépendance, pour descendre dans celle du relatif; et alors perce un désaccord entre les exigences de l'art et d'autres intentions. L'art, contrairement à son idée, n'est plus employé que comme un moyen, il est asservi à un but. C'est ce que l'on peut dire, par exemple, de l'édification de plusieurs chants d'église, où certaines pensées ne trouvent place qu'à cause de l'effet religieux, et s'offrent sous un aspect qui est contraire à la beauté poétique. En général, la poésie ne doit pas, comme poésie, nous édifier d'une manière purement religieuse, et vouloir ainsi nous transporter dans un domaine qui a bien de l'affinité avec la poésie et l'art, mais en reste distinct.

Il en est de même de l'enseignement, de l'amélioration morale, de l'excitation politique ou du simple passe-temps et de la jouissance superficielle. Ce sont là autant de fins pour l'obtention desquelles la poésie sans doute, entre tous les arts, peut être du plus puissant secours. Toutefois, ce secours, puisqu'elle ne peut se mouvoir librement que dans sa propre sphère, elle ne doit pas prendre à tâche de le prêter, en ce sens que, dans la création poétique, le talent ne doit obéir qu'au souffle de l'inspiration poétique et non à une direction étrangère; d'autant plus que les autres buts peuvent être atteints plus parfaitement par d'autres moyens.

Cependant il faut que la poésie, loin de vouloir se séparer complétement de la réalité, entre, vivante elle-même, au milieu de la vie. Dans un autre ouvrage (Esthét., 1 vol. ch. III), nous avons vu combien de relations l'art en général conserve avec le monde réel, dont le fond et la forme fournissent des matériaux et des images pour ses représentations. Quant à la poésie, le rapport vivant au monde réel et à ses accidents particuliers, aux circonstances de la vie privée et publique, se montre de la manière la plus riche dans ce qu'on appelle les *poésies de circonstance*. Dans une acception plus large du mot, on pourrait désigner ainsi la plupart des œuvres poétiques. Néanmoins, dans la signification étroite et propre, nous devons nous borner à donner ce nom aux productions qui doivent leur origine à un événement particulier qu'il s'agit expressément d'exalter, d'orner, de célébrer, etc. Mais par une telle association,

la poésie paraît de nouveau rentrer sous la dépendance. Aussi n'a-t-on souvent voulu accorder à tout ce genre qu'un rang inférieur, bien que, particulièrement dans la poésie lyrique, les œuvres les plus renommées se trouvent dans cette catégorie.

On se demande donc comment la poésie peut vaincre cette difficulté et conserver son indépendance : tout simplement, en montrant qu'elle ne considère et ne représente pas la circonstance extérieure comme son but essentiel, qu'elle ne s'y asservit pas comme moyen, mais qu'au contraire elle s'empare du sujet, le façonne et le développe en usant de tous ses droits et de la liberté de l'imagination. Dès lors, en effet, ce n'est pas la poésie qui est le moyen occasionnel et l'accessoire, c'est le sujet qui est l'occasion ; il ne fait qu'exciter le poëte à s'abandonner à ses inspirations profondes et à exercer son imagination. C'est par là que celui-ci crée de lui-même une image de la vie réelle qui, sans lui, n'aurait pas existé sous cette forme originale et libre.

En résumé, toute œuvre véritablement poétique est un organisme infini, parfait en soi ; riche par le fond et développant celui-ci sous une forme qui lui correspond ; pleine d'unité sans être régie par la loi de conformité à un but, loi qui soumet d'une manière logique le particulier au général. Elle offre, dans ses parties, cette indépendance vivante qui en forme un tout harmonieux sans but apparent. Remplie et pénétrée par la réalité sans dépendre d'elle, ni d'aucun autre but étranger apparte-

nant à un autre domaine de la pensée, elle est le produit d'une activité libre, qui se propose uniquement de manifester l'idée des choses sous son image vraie, et de mettre l'existence extérieure dans un harmonieux accord avec son essence la plus intime.

III. — Du Poète.

IMAGINATION. — GÉNIE. — INSPIRATION. — ORIGINALITÉ.

I. L'*imagination,* cette faculté créatrice, suppose d'abord un don naturel, un sens particulier pour saisir la réalité et ses formes diverses ; une attention qui, sans cesse éveillée sur tout ce qui peut frapper les yeux et les oreilles, grave dans l'esprit les images variées des choses; en même temps la mémoire qui conserve tout ce monde de représentations sensibles. Aussi le poëte ne doit pas, sous ce rapport, s'en tenir à ses propres conceptions; c'est dans les inépuisables trésors de la nature vivante et non dans les généralités abstraites qu'il doit prendre la matière de ses créations. Il faut qu'il ait beaucoup vu, beaucoup entendu et beaucoup retenu (en général, les grandes intelligences se distinguent presque toujours par une grande mémoire); ensuite tout ce qui intéresse l'homme reste gravé dans l'âme du poëte. Un esprit profond étend sa curiosité sur un nombre infini d'objets.

Ce don naturel, cette capacité de s'intéresser à tout, de saisir le côté individuel et particulier des choses et leurs formes réelles, aussi bien que la faculté de retenir tout ce qu'on a vu et observé, est la première condition du génie. A la connaissance suffisante des formes du

monde extérieur, doit se joindre celle de la nature intime de l'homme, des passions qui agitent son cœur et de toutes les fins auxquelles aspire sa volonté.

Mais l'imagination ne se borne pas à recueillir les images de la nature physique et du monde intérieur de la conscience : c'est la vérité absolue, le principe rationnel des choses qui doit apparaître dans la représentation. Or, cette idée qui fait le fond du sujet particulier que le poète a choisi, non-seulement doit être présente dans sa pensée, l'émouvoir et l'inspirer, mais il doit l'avoir méditée dans toute son étendue et sa profondeur ; car sans la réflexion l'homme ne parvient pas à savoir véritablement ce qu'il renferme en lui-même. Aussi remarque-t-on dans toutes les grandes compositions de l'art que le sujet a été mûrement étudié sous toutes ses faces, longtemps et profondément médité. D'une imagination légère ne peut sortir une œuvre forte et solide. Dans ce travail intellectuel qui consiste à façonner et à fondre ensemble l'élément rationnel et la forme sensible, le poëte doit appeler à son aide à la fois une raison active et fortement éveillée et une sensibilité vive et profonde. C'est donc une erreur grossière de croire que des poëmes comme ceux d'Homère se sont formés comme un rêve pendant le sommeil du poète. Sans la réflexion qui sait distinguer, séparer, faire un choix, le poète est incapable de maîtriser le sujet qu'il veut mettre en œuvre, et il est ridicule de s'imaginer que le véritable poëte ne sait pas ce qu'il fait.

Grâce à cette vive sensibilité qui pénètre et anime

l'ensemble de la composition, le poète s'assimile son sujet et la forme dont il veut la revêtir, il se l'approprie, la convertit dans sa substance la plus intime. Sous ce rapport, il doit avoir non-seulement beaucoup vu et observé dans le monde qui l'environne, avoir fait connaissance avec les phénomènes extérieurs et intérieurs; mais de nombreux et grands sentiments ont dû germer et s'être développés dans son sein, son esprit et son cœur avoir été profondément saisis et remués; il faut qu'il ait beaucoup agi et beaucoup vécu, avant d'être en état de révéler les mystères de la vie dans ses propres œuvres.

II. Cette activité productrice de l'imagination par laquelle l'artiste représente une idée sous une forme sensible dans une œuvre qui est sa création personnelle : c'est ce qu'on nomme le *génie*, le *talent*, etc.

Le génie est la capacité générale de produire de véritables ouvrages d'art, aussi bien que l'énergie nécessaire pour leur réalisation et leur exécution. On a coutume d'établir une distinction entre le génie et le talent, et en réalité l'un et l'autre ne sont pas immédiatement identiques, quoique leur identité soit nécessaire pour la parfaite création artistique. Le simple talent ne peut produire que des résultats d'une habile exécution. Pour être parfait, un poëme exige la capacité générale pour l'art et l'inspiration que le génie seul peut donner. Le talent sans le génie ne va pas au delà de l'habileté.

III. L'état de l'âme dans lequel se trouve le poète au moment où son imagination est en jeu et où il réalise ses conceptions, est ce qu'on a coutume d'appeler *inspiration*.

On a cru que l'inspiration pouvait être produite principalement par l'excitation sensible ; mais ce n'est pas un simple effet de la chaleur du sang. De même, le meilleur génie peut aller respirer l'air frais du matin et la brise du soir, étendu mollement sur un gazon verdoyant, sans qu'il sente pour cela le moins du monde une douce inspiration s'insinuer dans son âme.

D'un autre côté, l'inspiration se laisse encore moins évoquer par la réflexion. Celui qui se propose d'avance d'être inspiré pour faire un poëme, sans porter déjà en lui-même le principe d'une excitation vivante, et qui est obligé alors de chercher çà et là un sujet dont le besoin seul détermine le choix, malgré tout le talent possible, ne sera jamais capable d'enfanter une belle conception et de produire un ouvrage solide et durable. Ce n'est ni l'excitation purement sensible, ni la volonté et le propos délibéré qui procurent l'inspiration ; employer de tels moyens prouve seulement qu'aucun véritable intérêt n'est venu s'emparer de l'âme et de l'imagination du poète. Si, au contraire, le penchant qui le sollicite à produire est d'une nature légitime, c'est qu'alors l'intérêt dont nous parlons s'est déjà préalablement porté sur un sujet déterminé, sur une idée particulière, et s'y est fixé d'avance.

La vraie inspiration s'allume donc sur un sujet déterminé que l'imagination saisit pour l'exprimer sous

une forme poétique, et elle constitue la situation même du poète pendant le travail combiné de la pensée et de l'exécution matérielle, car l'inspiration est également nécessaire pour ces deux sortes d'activités.

Si nous demandons maintenant en quoi consiste l'inspiration poétique en elle-même, elle n'est autre chose que d'être rempli et pénétré du sujet que l'on veut traiter, d'être présent en lui et de ne pouvoir se reposer avant de l'avoir marqué du caractère et revêtu de la forme parfaite qui en font un œuvre d'art.

IV. *L'originalité* doit être avant tout distinguée du caprice et de la fantaisie ; car on entend ordinairement par originalité les singularités qui se remarquent dans la conduite d'un individu, qui sont propres à lui seul, et ne seraient venues à l'esprit d'aucun autre. Mais ce n'est là qu'une mauvaise originalité. Sous ce rapport, par exemple, personne n'est plus original que les Anglais ; chacun alors s'établit dans un genre particulier de manie que tout homme sensé ne voudrait pas imiter, et dans la conscience de sa sottise se nomme original.

La véritable originalité, dans l'artiste comme dans l'œuvre d'art, consiste donc à être pénétré et animé de l'idée qui fait le fond d'un sujet vrai en lui-même, à s'approprier complétement cette idée, à ne pas l'altérer et la corrompre en y mêlant des particularités étrangères prises à l'intérieur ou à l'extérieur. Alors aussi seulement l'artiste révèle dans l'objet façonné par son génie sa vraie personnalité qui ne doit être que le foyer

vivant où se forme et se développe l'œuvre d'art dans sa nature complète, comme en général dans toute pensée et dans tout acte de la vie, la vraie liberté laisse régner en elle-même la puissance qui fait le fond de toutes choses. Celle-ci n'en est que mieux la puissance même de l'individu, de sa pensée et de sa volonté, de sorte que dans la parfaite harmonie qui les unit tous deux, il il n'y a place pour aucun désaccord. Ainsi la véritable originalité dans l'art absorbe toute particularité accidentelle, et cela même est nécessaire afin que l'artiste puisse s'abandonner entièrement à l'essor de son génie, tout inspiré et rempli du sujet seul, et qu'au lieu de se livrer à la fantaisie et au caprice où tout est vide, en représentant dans sa vérité la chose qu'il s'est appropriée, il se manifeste lui-même et ce qu'il y a de vrai en lui. D'après cela, n'avoir aucune manière est la seule grande manière, et c'est dans ce sens seulement qu'Homère, Sophocle, Raphaël, Shakespeare doivent être appelés des génies originaux.

Après ces considérations générales sur l'imagination, le talent et le génie poétique, l'inspiration et l'originalité : je me contenterai ici d'ajouter quelques observations essentielles sur les qualités particulières qu'exige la poésie, en opposition avec les arts du dessin et avec la musique.

1° L'architecte, le sculpteur, le peintre, le musicien travaillent avec des matériaux d'une nature toute spéciale, auxquels ils doivent donner une forme parfaite pour réaliser leurs conceptions. Or, les limites de cet

élément physique déterminent les conditions particulières soit pour le mode de conception, soit pour la manière artistique d'exécuter. Par conséquent, plus sont spéciales ces conditions dans lesquelles l'artiste doit se renfermer, plus est spécial aussi le talent exigé pour ce mode de représentation, ainsi que l'habileté parallèlement développée de l'exécution technique. Le talent pour la poésie, par cela même que les images qu'elle emploie ne sont pas empruntées à telle ou telle forme particulière du monde sensible, est moins soumis à ces conditions déterminées; et dès lors il est plus général et plus indépendant. Il n'exige que le don d'une imagination riche, et il n'est limité que parce que, d'un côté, la poésie, se servant de la parole, ne peut atteindre à la perfection sensible avec laquelle l'artiste, dans les arts du dessin, représente son idée par des formes visibles, et parce que, d'un autre côté, elle ne peut exprimer le sentiment avec ce caractère de profondeur intime qui caractérise les accents mélodieux de la musique. Sous ce rapport, la tâche du poète, comparée à celle des autres artistes, peut paraître à la fois plus facile et plus difficile; plus facile, parce que le poète, bien que la forme poétique du langage exige une habileté exercée, est cependant affranchi de la nécessité de vaincre une foule de difficultés techniques propres aux autres arts; plus difficile, parce que, moins la poésie est capable d'atteindre à une représentation extérieure par des images visibles, plus elle doit chercher à compenser ce défaut en pénétrant plus avant dans les secrets

de l'expression artistique par la profondeur de la conception et la richesse de l'imagination.

2° Aussi c'est au poète surtout qu'il est donné de descendre dans les profondeurs les plus intimes de l'âme et de dévoiler ses mystères. En effet, quel que soit le degré jusqu'où, dans les autres arts, l'élément spirituel doit percer à travers la forme corporelle et y apparaître réellement, cependant la parole est le mode d'expression le plus intelligible et le plus conforme à l'esprit, par lequel il lui soit donné de saisir et d'exprimer tout ce qui se meut dans les profondeurs de la conscience. Mais par là, aussi, le poète se trouve engagé dans des difficultés, il a des problèmes à résoudre, auxquels les autres artistes ne sont pas tenus de faire face au même degré. En effet, puisque la poésie se maintient dans le pur domaine de la pensée et de la représentation spirituelle, et qu'elle n'a pas à s'occuper de donner à ses images une existence extérieure, distincte de celle que conçoit l'esprit, elle se trouve par là sur un terrain où se meuvent aussi la pensée prosaïque, la pensée religieuse, scientifique ou autre. Elle doit donc prendre garde de trop côtoyer leur domaine, d'emprunter leur mode de conception, ou de se mêler avec elles. Un pareil voisinage existe aussi, à la vérité, pour chaque art, puisque toute production artistique procède d'un même esprit, qui comprend en soi toutes les sphères de la vie. Mais, dans les autres arts, le mode tout entier de conception diffère naturellement des formes de la pensée religieuse, de

la pensée scientifique et de l'esprit prosaïque, par cela seul que déjà, dans son élaboration interne, cette conception est sous la dépendance des matériaux particuliers qui fournissent les images. La poésie, au contraire, se sert, quant à la transmission extérieure des idées, du même moyen que toutes les formes prosaïques de la pensée, c'est-à-dire de la parole. Elle ne se trouve donc plus vis-à-vis d'elle, comme les arts figuratifs et la musique, dans un autre domaine de conception et de représentation.

3° En troisième lieu, enfin, puisque la poésie est capable de puiser à une plus grande profondeur dans les trésors de l'âme et de l'esprit, on doit exiger du poète qu'il ait une connaissance plus profonde, plus intime et plus vaste du sujet qu'il doit traiter. Dans les arts figuratifs, l'artiste doit aussi principalement s'appliquer à s'inspirer fortement de la pensée dont il doit empreindre les formes extérieures, architectoniques, plastiques et pittoresques. Le musicien doit se pénétrer également de la vie intime de l'âme, du sentiment concentré, de la passion qu'il doit faire passer dans ses mélodies. Il n'est pas d'artiste qui ne doive être, en quelque sorte, rempli du sens le plus intime de son sujet. Mais le cercle que doit parcourir le poète est plus vaste, parce que non-seulement il doit représenter le monde de l'âme et de la pensée, mais chercher une forme extérieure qui lui réponde, composer ainsi un tableau vivant, dans lequel se réfléchisse l'univers physique et moral, avec une perfection et une richesse

inaccessibles aux autres formes de l'art. Il doit donc connaître la nature humaine à l'intérieur et à l'extérieur, avoir, en même temps, enrichi son intelligence par l'observation de la nature et de ses phénomènes, s'être sympathiquement assimilé tous ces objets, et les avoir transfigurés dans son imagination.

Maintenant, pour faire sortir de l'activité personnelle de son génie, même dans le cercle étroit d'un genre particulier ou d'un sujet donné, une création libre, qui ne paraisse pas déterminée par une cause étrangère, il faut que le poète se soit affranchi de toute préoccupation pratique, qu'il contemple le monde d'un œil calme et libre. Pour ce qui est du *naturel*, nous pouvons, sous ce rapport, vanter particulièrement les poètes orientaux. Ils sont doués au plus haut degré de cette liberté qui, dans la passion même, reste indépendante de la passion, et, au milieu de la diversité des intérêts, maintient, comme centre des existences, l'Etre unique vis-à-vis duquel tout paraît petit et passager, et qui ne laisse plus de place à la passion et au désir.

C'est une manière de contempler l'univers, un rapport de l'esprit aux choses de ce monde, qui convient mieux à la vieillesse qu'à la jeunesse. Car, dans la vieillesse, sans doute, les intérêts de la vie existent encore, mais ce n'est plus avec la vivacité ardente des passions juvéniles; c'est plutôt sous la forme d'ombres. Les objets, dès lors, se prêtent plus facilement aux conditions de la pensée contemplative que désire l'art. L'opinion commune veut que la jeunesse, dans son ardeur

bouillante, soit le plus bel âge pour la production poétique ; on peut soutenir, sous ce rapport, précisément le contraire, et regarder la vieillesse, pourvu qu'elle sache conserver l'énergie de la pensée et du sentiment, comme l'époque la plus mûre. C'est seulement au vieil Homère, au vieillard aveugle que sont attribués ces poèmes admirables qui sont parvenus sous son nom jusqu'à nous ; et l'on peut dire aussi de Goëthe que c'est seulement dans un âge avancé, lorsque son génie s'était affranchi de toutes les particularités exclusives, qu'il a produit ce qu'il y a de plus élevé dans ses poésies.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Du langage poétique.

Un premier cercle, tellement vaste que nous avons dû nous borner à quelques idées générales, renfermait les questions relatives à la nature de la poésie, au principe qui en fait le fond, à la conception poétique et à l'organisation de l'œuvre poétique. Un second point de vue à envisager maintenant est celui de l'expression poétique, de l'image telle qu'elle existe dans l'esprit, du mot comme signe de la pensée et de la musique du langage.

Quel rapport l'expression poétique, en général, a-t-elle avec le mode de représentation des autres arts? Nous pouvons le déduire de ce qui a été dit déjà de la pensée poétique. Le mot, ou même la succession harmonieuse des mots, ne nous offrent ni un symbole matériel des conceptions de l'esprit, ni une image physique et visible du principe spirituel identifié avec des formes corporelles, comme dans la sculpture et la peinture, ni un ensemble de sons, fidèle écho de l'âme toute entière; c'est un simple signe. Toutefois, comme expression de la pensée poétique, ce langage doit aussi, en tant qu'il diffère de l'expression prosaïque, être pris pour but de l'art et façonné selon ses lois.

Sous ce rapport, on peut distinguer trois côtés principaux et déterminés.

D'abord, l'expression poétique paraît, à la vérité, ne résider que dans les mots et se rapporter uniquement au langage. Mais, comme les mots ne sont eux-mêmes que les signes des objets représentés dans notre intelligence, l'origine véritable du langage poétique n'est ni dans le choix des mots, ni dans leur combinaison en propositions, périodes plus ou moins développées, ni dans l'harmonie, le rhythme et la rime; il est dans la manière dont l'imagination elle-même se représente les objets. Nous avons donc à chercher le point de départ de l'expression poétique dans la conception poétique elle-même, et à diriger, en premier lieu, notre attention sur la forme que doit avoir l'image dans l'esprit pour revêtir cette expression.

Mais, *en second lieu*, l'image poétique ne se formule et ne se réalise que dans les mots. Il nous importe donc d'autant plus de considérer l'expression du langage par son côté purement grammatical, d'examiner en quoi les termes et les tours poétiques se distinguent de ceux de la prose, abstraction faite même de l'harmonie des sons qui frappent l'oreille.

Troisièmement, enfin, puisque la poésie a un langage tout particulier, ce langage, dans sa partie musicale, peut être façonné tant sous le rapport de la durée des sons que sous celui de leur nature même ; et par là il exige la mesure, le rhythme, l'harmonie, la rime, etc.

I. — De l'image poétique.

Ce qui constitue, dans les arts du dessin, la forme sensible et visible exprimée par la pierre et la couleur, de même l'harmonie des sons et la mélodie, dans la musique, en un mot, les moyens extérieurs par lesquels l'art manifeste la pensée, tout cela est remplacé dans la poésie par la simple image présente à l'esprit. Dès lors, la force d'imagination poétique consiste ici à pouvoir se représenter les objets par la pensée, sans aller jusqu'à leur donner une forme extérieure aussi réelle et aussi complète que dans les autres arts, et, en même temps, à réduire leurs formes au degré de simplicité où l'image peut rester dans l'esprit avec une clarté suffisante pour la pensée elle-même.

Maintenant, si, en parlant de la poésie en général, nous avons dû marquer la différence qui distingue la poésie primitive de la poésie réfléchie, qui succède à la prose, une égale distinction s'offre ici de nouveau.

I. L'imagination poétique, à l'origine, n'offre pas encore les deux extrêmes séparés de la pensée commune. Celle-ci, en effet, se représente toute chose sous la forme de la particularité immédiate et accidentelle, sans saisir l'essence intime qui y réside. D'un autre côté, elle analyse cette réalité dans ses parties et ses

qualités pour en saisir les rapports logiques et former la synthèse de ces abstractions. La pensée, au contraire, n'est poétique qu'autant qu'elle maintient ces extrêmes dans leur harmonie, et par là se tient dans un milieu fixe entre la perception ordinaire et la pensée spéculative.

Nous pouvons dire, en général, que le caractère de la pensée poétique c'est d'être essentiellement *figurée*. Elle met sous nos yeux non l'essence abstraite des objets, mais leur réalité concrète. Elle nous représente ceux-ci d'une façon telle, que nous saisissons simultanément leur forme extérieure ou individuelle et leur essence, l'idée qui en fait le fond; et cela comme un seul et même tout dans l'image elle-même. Sous ce rapport, nous trouvons une grande différence entre la pensée ainsi figurée et ce qui nous est révélé par d'autres modes d'expression. Il se produit ici quelque chose de semblable à ce qui a lieu dans la lecture. Les lettres ne sont que les signes des sons ; toutefois, en les regardant nous n'avons pas besoin d'entendre les sons eux-mêmes, nous comprenons ce que nous lisons à la seule inspection des mots. Il n'y a que le lecteur peu exercé qui soit obligé de prononcer les sons pour pouvoir comprendre le sens des mots. Or, ce qui est ici l'effet du défaut d'exercice est précisément le beau dans la poésie et constitue l'excellence de l'image poétique. Car la poésie ne se contente pas de l'intelligence abstraite, elle n'évoque devant nous les objets qu'autant qu'ils ne sont pas déjà dans notre esprit sous la forme de la pensée pure et de la conception générale. Elle nous

fait saisir l'idée dans sa forme réelle, l'espèce sous les traits d'une individualité vivante. Au point de vue de la pensée logique ordinaire, à l'audition et à la lecture, je comprends immédiatement le sens avec le mot sans l'avoir présent à l'imagination, c'est-à-dire sans son image. Si l'on prononce par exemple, ces mots : « le soleil, « ou : ce matin, » je conçois parfaitement ce qu'on me dit, mais ce matin ou le soleil ne sont pas figurés. Si, au contraire, je lis dans un poète : « Lorsque se leva l'Aurore aux doigts de roses » c'est en réalité la même chose qui est exprimée; mais l'expression poétique donne quelque chose de plus, puisqu'elle ajoute à l'intelligence de l'objet une image; ou plutôt elle éloigne la compréhension purement abstraite, et met à la place une forme réelle et déterminée. De même, si l'on dit : « Alexandre a vaincu l'empire des Perses, » c'est là, sans doute, l'expression d'une pensée complexe et concrète; mais le fait multiple exprimé comme *victoire* est ramené à une abstraction sans figure, qui ne nous met sous les yeux aucun des exploits accomplis par Alexandre. Il en est de même de tout ce qui est exprimé d'une semblable manière. Nous comprenons; mais l'idée reste pâle, froide, indéterminée et abstraite. L'image poétique, par conséquent, nous offre la richesse des formes sensibles fondues immédiatement avec le sens intime et l'essence de la chose, de manière à former un tout original.

Le premier effet qui en résulte, c'est d'*arrêter* la pensée poétique sur la forme extérieure, et de nous

intéresser à elle comme exprimant la chose même dans sa réalité vivante, de la faire considérer en soi comme digne d'attention, et de lui donner de l'importance. La pensée poétique, en général, affecte donc, dans son expression, la forme de la *périphrase*. Toutefois, ce terme est impropre; car, par opposition avec les formules abstraites, familières à notre entendement, nous sommes habitués à prendre pour des périphrases des locutions que le poète n'a pas regardées comme telles. De sorte qu'au point de vue prosaïque, la pensée poétique peut être regardée comme un circuit et une superfluité. Mais, pour le poète, il s'agit précisément de s'arrêter avec prédilection sur sa pensée, en développant l'image de l'objet réel qu'il veut décrire. C'est dans ce sens, par exemple, qu'Homère donne à chacun de ses héros une épithète, comme : « Achille aux pieds légers, les Achéens bien chaussés, Hector au panache brillant, Agamemnon le prince des peuples, etc. » Le nom désigne bien un individu ; mais, comme simple nom, il ne met devant les yeux rien qui frappe les sens. De là, la nécessité d'un accessoire qui fasse image. De même, à d'autres objets, qui déjà, cependant, par eux-mêmes, offrent à l'imagination un spectacle ou une forme sensible, comme la mer, un vaisseau, une épée, etc., Homère donne une semblable épithète, qui comprend et représente une qualité essentielle, une image déterminée, et qui, par là, nous force à nous représenter la chose d'une manière figurée et concrète.

Il faut pourtant distinguer de cette expression *figurée*

l'expression *impropre*, qui, déjà, offre une plus grande différence. L'image propre ne représente la chose que dans la réalité qui lui convient. L'expression impropre, au contraire, ne s'arrête pas immédiatement sur l'objet même ; elle passe à la description d'un autre objet, par lequel l'idée du premier nous est rendue claire et sensible. La métaphore, la comparaison appartiennent à ce genre d'expression poétique. Ici, à l'objet dont il s'agit s'ajoute encore une enveloppe distincte, qui, en partie, ne sert que d'ornement, et d'autre part, ne peut être parfaitement employée comme une explication, parce qu'elle ne convient au sujet que par un seul côté. C'est ainsi, par exemple, qu'Homère compare Ajax qui ne veut pas fuir à un âne obstiné. C'est particulièrement la poésie orientale qui offre cette pompe et cette abondance dans les images et les comparaisons. D'abord, son point de vue symbolique la met dans la nécessité de chercher çà et là des analogies. Aussi, malgré la généralité de ses conceptions, présente-t-elle un grand nombre de comparaisons semblables. Ensuite, la sublimité de la pensée la porte à emprunter à la nature extérieure ce qu'elle a de plus éclatant et de plus magnifique pour l'ornement de l'Etre unique devant lequel tous les êtres s'effacent et perdent leur valeur propre. Du reste, ces images, qui développent la pensée, ne sont pas considérées comme le résultat d'une invention personnelle du poète, et d'une comparaison faite par lui. C'est la réalité même qui, se reflétant dans l'imagination, y subit une transformation qui l'i-

dentifie avec la conception même. La croyance au monde, tel que nous le voyons rationnellement avec des yeux prosaïques, devient une croyance toute d'imagination, pour laquelle existe seulement le monde que la pensée poétique s'est créé elle-même. C'est, au contraire, l'imagination romantique qui s'exprime volontiers métaphoriquement. Pour elle, en effet, les formes extérieures qui expriment la pensée repliée sur elle-même ne sont que des accessoires, non la réalité, qui lui est adéquate. Mais alors ces images empruntées à la nature, bien qu'elles soient impropres à représenter la pensée, peuvent être façonnées avec un sentiment profond, une richesse particulière d'intuition, ou avec une verve de combinaison humoristique; et cette tendance peut se développer au point d'exciter sans cesse la poésie à des inventions toujours nouvelles. Il ne s'agit pas alors pour elle de se représenter la chose seulement d'une manière déterminée et sensible : au contraire, l'emploi métaphorique de ces images, quelquefois tirées de loin, devient un but pour lui-même. Le sentiment se fait centre, rayonne sur son riche entourage et l'attire à lui. L'imagination s'amuse à montrer sa verve et sa fantaisie; elle se pare elle-même de ces ornements, les vivifie, et se complaît dans cette activité déployée en tout sens et dans ce jeu où elle se met elle-même en scène.

II. Au mode d'expression poétique s'oppose celui de la pensée prosaïque. Ici il ne s'agit plus de l'image,

mais du sens en soi qui en est le fond. Aussi le langage se contente de faire pénétrer l'idée dans l'esprit. Il n'est pas besoin, par conséquent, qu'il nous mette sous les yeux la réalité sensible de l'objet, ni, comme cela a lieu dans l'expression impropre, d'évoquer une autre image qui dépasse le sens ou s'en écarte. Il peut être, il est vrai, nécessaire aussi, dans la prose, de désigner avec force et vivacité le côté extérieur des objets ; mais cela ne se fait pas en vue de figurer la pensée, c'est uniquement pour quelque but pratique particulier. Nous pouvons, en général, ériger en loi, pour l'expression prosaïque, d'abord la *justesse*, d'un autre côté la *clarté*, l'intelligence nette et précise ; tandis que l'expression métaphorique et figurée manque toujours, sous un rapport, de clarté et de justesse. Ensuite, dans l'expression propre, telle que l'offre la poésie avec son langage figuré, l'idée simple n'en est pas moins transportée de sa signification immédiate dans les formes du monde réel, où il faut savoir la reconnaître ; tandis que, dans l'expression impropre, un phénomène qui s'écarte du sens et qui n'a qu'une analogie avec lui est employé pour le rendre sensible. Aussi les commentateurs prosaïques des poètes ont fort à faire avant d'arriver, par leurs habiles analyses, à séparer l'image de la pensée, ou à dégager de la forme vivante le sens abstrait, afin d'ouvrir à la raison prosaïque l'intelligence des modes de conception poétiques. Dans la poésie, l'exactitude et la parfaite conformité de l'expression avec la pensée simple n'est pas la loi essentielle. Loin de là, si la prose

doit, à la fois, se maintenir dans le domaine propre de la pensée qu'elle doit exprimer, et observer l'exactitude abstraite, la poésie, au contraire, doit nous conduire dans une autre sphère, dans celle des formes sensibles et des images qui peuvent avoir de l'analogie avec l'objet propre. Car c'est précisément cette image réelle qui doit apparaître pour elle-même et manifester la pensée. Par là, elle affranchit l'esprit de la préoccupation exclusive de l'idée, en portant son attention sur cette réalité et sur la forme vivante, qui est le but essentiel de la contemplation du beau et qui constitue l'intérêt poétique.

III. Or, maintenant, que ces exigences poétiques se manifestent à une époque où l'exactitude de la pensée prosaïque est devenue une règle commune et la poésie se trouvera, avec son style figuré, dans une position difficile. A une telle époque, en effet, le caractère dominant de la pensée est l'exigence logique. La pensée se sépare du sentiment, l'image de l'idée; les impressions internes et les formes extérieures de la sensibilité ne sont considérées que comme un simple moyen de frapper l'intelligence et d'émouvoir la volonté, ou elles sont un sujet d'étude et d'intérêt moral. Ici, la poésie a besoin d'une énergie préméditée pour se dégager des habitudes abstraites de la pensée et pour ressaisir la vitalité concrète. Si elle atteint ce but, alors elle rétablit l'accord des deux facultés de l'esprit jusque-là séparées, l'une qui se complaît dans les généralités, l'autre qui

ne saisit que le côté particulier des choses : de la raison et de la sensibilité. Elle affranchit, en même temps, les formes de l'imagination de leur subordination à la pensée comme ornement simplement utile, et réalise victorieusement cette conciliation des deux termes. Mais, comme les procédés de la pensée poétique et ceux de la pensée prosaïque sont perpétuellement entremêlés et confondus dans le même esprit, l'obstacle est difficile à vaincre. Un combat même peut s'engager entre ces deux tendances opposées, combat où les grands talents et le génie seuls peuvent triompher, comme le prouve, par exemple, notre poésie actuelle. En outre, d'autres difficultés surgissent en ce qui regarde l'expression figurée, et dont je n'indiquerai que les plus saillantes. Si, en effet, la raison prosaïque s'est substituée à la pensée originairement poétique, les efforts pour ressusciter la poésie en ce qui regarde à la fois l'expression propre et l'expression métaphorique donnent un air de recherche au style, et celui-ci, même lorsqu'il ne paraît pas trop artificiel, retrouve difficilement le naturel, la vérité et l'originalité primitives.

DES PRINCIPALES FIGURES. — DE LA MÉTAPHORE. — DE L'IMAGE ET DE LA COMPARAISON.

I. *De la Métaphore.* Pour ce qui concerne, en premier lieu, la métaphore, on doit la considérer en elle-même comme une comparaison, en tant qu'elle exprime

clairement une idée par un objet semblable; mais, dans la comparaison proprement dite, les deux éléments, le sens propre et l'image, sont expressément séparés l'un de l'autre, tandis que cette séparation, quoiqu'elle s'offre à l'esprit, n'est pas encore indiquée dans la métaphore. C'est pourquoi Aristote distingue déjà ces deux figures, en disant que, dans la première, on ajoute « *comme*, » terme qui manque dans la seconde. L'expression métaphorique, en effet, n'énonce qu'un seul côté : l'image ; mais, dans la dépendance étroite où l'image est employée dans son rapport avec le sens que l'on a en vue, celui-ci est tellement manifeste qu'il n'est pas séparé de l'image. Si, par exemple, nous entendons dire : « Le printemps de ses jours, ou « un fleuve de larmes, » nous ne devons pas prendre ces mots dans leur sens propre, mais seulement comme des figures dont la signification ressort expressément de l'analogie.

Le champ de la métaphore est infini, et ses formes sont innombrables; cependant sa définition est fort simple : c'est une comparaison abrégée, en ce sens qu'au lieu de mettre l'idée et l'image en face l'une de l'autre, elle exprime l'image seule; et, par la liaison étroite qui est manifeste entre les deux termes, exprime l'idée dans l'image, aussi clairement que si elle était formellement énoncée.

La métaphore consiste, d'abord, à transporter le sens des objets d'un ordre plus élevé à d'autres objets d'un ordre inférieur, et à se représenter, par conséquent, ceux-ci sous la forme et l'image des existences plus éle-

vées. Ainsi, le règne organique est, en lui-même, plus élevé que le règne inorganique. Présenter ce qui est inanimé sous la forme des êtres vivants, c'est déjà ennoblir l'expression. Par exemple, Firdousi dit quelque part : « Le tranchant de mon épée dévore la cervelle « du lion et boit le sang noir du brave. » La métaphore passe à un degré supérieur encore, lorsqu'un objet physique et sensible est représenté sous la forme d'un phénomène spirituel. Dans ce sens, il nous est très-familier de parler de campagnes *riantes*, des flots *en courroux*, etc. ; ou de dire, comme Caldéron : « Les « vagues *gémissent* sous le poids des vaisseaux. » Ce qui n'appartient qu'à l'homme est accordé ici, par l'expression, à la nature. Les poètes romains emploient aussi fréquemment cette espèce de métaphore ; comme, par exemple, lorsque Virgile dit, dans les *Géorgiques* : *Quùm graviter tunsis gemit area frugibus.* »

En second lieu, par un rapport inverse, les objets de l'ordre spirituel peuvent être rendus sensibles par des images empruntées à la nature.

Cependant, ce langage figuré peut facilement tomber dans le précieux, la recherche, ou le jeu de mots, si, d'ailleurs, les choses inanimées sont non-seulement animées, mais personnifiées, et si les actions humaines leur sont attribuées avec un sérieux complet. Les Italiens, en particulier, se sont laissés aller à de pareilles expressions de mauvais goût. Shakespeare aussi n'en est pas tout à fait exempt. Lorsque, par exemple, dans

Richard II (1), il fait dire au roi, au moment où il fait ses adieux à la reine : « On verra le bois du foyer lui-« même, tout insensible qu'il est, sympathiser avec la « voix plaintive de la langue humaine, etc. »

Quant à ce qui concerne le but de la métaphore et l'intérêt qu'elle présente, si le mot propre est d'abord en lui-même facile à comprendre, et que la métaphore soit une seconde expression, on peut se demander pourquoi ce double emploi, ou, ce qui est la même chose, pourquoi la métaphore ? On dit ordinairement que les métaphores sont employées pour donner plus de vivacité au style poétique. Or, la vivacité consiste dans la propriété de rendre sensible aux yeux et à l'imagination une idée qui revêt alors une forme déterminée. L'image enlève à l'expression abstraite son caractère d'indétermination et de généralité. — Sans doute, il y a dans la métaphore plus de vivacité que dans l'expression propre et simple ; mais ce n'est pas dans les métaphores isolées on réunies qu'il faut chercher ce qui donne de la vie au discours. Elles peuvent bien communiquer avantageusement au langage une certaine clarté sensible et une plus haute détermination ; mais lorsque chaque terme est ainsi figuré, elles rendent l'ensemble d'autant plus difficile à saisir et accablent la pensée sous le poids des images.

Le véritable sens de la diction métaphorique, comme nous le développerons plus spécialement à l'article de

(1) Acte v, scène 3.

la comparaison, doit être cherché dans le besoin qu'éprouvent l'imagination et la sensibilité, l'une de déployer sa puissance, l'autre de ne pas se contenter de l'expression simple, vulgaire ou triviale. L'intelligence se place sur un autre terrain pour s'élever plus haut, pour se jouer dans la diversité des idées et combiner plusieurs éléments en un seul.

II. *De l'image*. Entre la métaphore et la comparaison se place l'*image*. Elle présente, en effet, avec la métaphore, une si étroite analogie qu'elle n'est, à proprement parler, qu'une métaphore développée ; elle offre aussi avec la comparaison une grande ressemblance. Cependant, il y a cette différence que, dans l'image, l'idée n'est pas dégagée et développée en elle-même, à côté de l'objet sensible, par une comparaison expresse. L'image trouve particulièrement sa place lorsque deux phénomènes, deux situations, sont combinés de telle sorte, que le sens de l'un devient saisissable par l'image de l'autre. Le caractère essentiel de cette figure consiste donc dans la distinction des deux sphères de l'existence auxquelles sont empruntés les deux termes, et ceux-ci sont maintenus, chacun avec son caractère propre et réel, d'un côté comme de l'autre.

Sous ce rapport, l'image peut représenter toute une suite d'états, d'actions, de modes de l'existence, la rendre sensible par une succession semblable de phénomènes empruntés à une sphère indépendante, mais qui offre des analogies avec la première, et cela sans que

l'idée soit formellement exprimée dans le développement de l'image elle-même. La pièce de vers de Gœthe intitulée « *Le Chant de Mahomet* » peut nous fournir un exemple. — Une source sortie d'un rocher, jeune encore, se précipite au fond des abîmes, surgit ensuite et reparaît avec des fontaines et des ruisseaux, puis se répand dans la plaine, reçoit les fleuves ses frères, donne son nom à plusieurs contrées, voit naître des villes sous ses pas, et enfin porte, en frémissant de joie, ses trésors, ses frères et ses enfants dans le sein du Créateur qui l'attend. — Le titre seulement nous dit que cette magnifique image d'un torrent et de son cours nous représente le départ de Mahomet, la rapide propagation de sa doctrine, et la réunion de tous les peuples confondus dans la même croyance.

III. *De la Comparaison.* La différence entre l'image et la comparaison consiste en ce que, dans la comparaison, ce que l'image représentait sous une forme figurée, apparaît comme pensée abstraite. Ici l'image et l'idée marchent parallèlement et celle-ci peut conserver son mode d'expression propre. La métaphore et l'image peignent l'idée sans l'exprimer en elle-même. Dans la comparaison, au contraire, les deux termes, l'image et l'idée, quoique l'un ou l'autre soit plus ou moins développé, sont entièrement séparés, représentés chacun pour son compte, et alors, pour la première fois, dans cette séparation, ils sont montrés en face l'un de l'autre, à cause de leur ressemblance.

Sous ce rapport, on peut dire que la comparaison paraît, au premier abord, une répétition vicieuse ; car la même idée est représentée de plusieurs manières différentes; on peut ajouter que c'est une superfluité ennuyeuse, puisque l'idée existe déjà en elle-même et n'a besoin d'aucune forme nouvelle d'expression pour être comprise. On se demande ici, bien plutôt encore qu'au sujet de la métaphore et de l'image, quel intérêt peut présenter et à quel but répond l'emploi de ces ressemblances simples ou multipliées; car on doit s'en servir aussi peu pour donner de la vivacité à la pensée, que pour la rendre plus claire. Au contraire, les comparaisons ne font que rendre, le plus souvent, dans un poëme, le style pâle et lourd. D'ailleurs, une simple image ou une métaphore, peut produire la même clarté, sans exprimer en outre l'idée indépendamment de la figure.

Voici, selon nous, en quoi doit plutôt consister le but de la comparaison : L'imagination du poète, bien qu'il ait une conscience nette de l'idée qu'il veut exprimer ; bien qu'il l'ait saisie dans sa généralité abstraite et l'ait exprimée de même, se trouve sollicitée à chercher une forme plus concrète, et à se représenter cette idée sous une apparence sensible. Sous ce rapport, la comparaison, comme l'image et la métaphore, exprime la hardiesse de l'imagination, qui, ayant devant elle un objet, montre en s'arrêtant sur lui le pouvoir qu'elle a de combiner ensemble, par des rapports extérieurs, les idées les plus éloignées, et en même temps sait faire concourir à l'idée

principale tout un monde de phénomènes différents. Cette puissance de l'imagination, qui se révèle par la faculté de trouver des ressemblances, de lier ensemble, par des rapports pleins d'intérêt et de sens, des objets hétérogènes, est, en général, ce qui constitue l'essence de la comparaison.

D'abord, le plaisir que fait éprouver cette figure, peut être produit sans que, dans cette pompe d'images, se révèle autre chose que la hardiesse de l'imagination. C'est également cet essor et cette ivresse de l'imagination qui, particulièrement chez les Orientaux ou dans l'oisiveté et l'insouciance méridionales, se plaisent dans la richesse et l'éclat de ces figures, et, sans chercher un autre but, invitent l'auditeur à s'abandonner à la même indolence. Souvent aussi ces comparaisons étonnent par la puissance merveilleuse avec laquelle le poète se joue au milieu d'une multitude de représentations variées, et montre une verve de combinaison plus féconde et plus rare que ce qu'on appelle communément de l'*esprit*. Caldéron a plusieurs comparaisons de ce genre, principalement lorsqu'il décrit la pompe et la magnificence des cérémonies et des fêtes, la beauté des chevaux et des cavaliers, ou lorsqu'il parle des vaisseaux qu'il appelle alors souvent des oiseaux sans ailes, des poissons sans nageoires, etc.

En second lieu, les comparaisons sont un moyen de *s'arrêter* sur une seule et même idée, qui, par là, devient le centre d'une série de représentations différentes; celles-ci forment un tableau destiné à rehausser l'inté-

rêt de l'objet comparé et à le rendre plus sensible.

Ce besoin de s'arrêter sur un sujet peut avoir plusieurs causes.

Souvent il naît de l'intérêt que la passion prend à un objet dont elle ne peut se séparer et qu'elle ne se lasse pas alors de dépeindre toujours sous de nouvelles formes. Les amants, particulièrement, dont l'âme est remplie de désirs et d'espérances, dont l'imagination mobile et capricieuse se livre à toutes sortes de fantaisies, sont riches en comparaisons. Quelquefois c'est un objet particulier qui les captive, la bouche, l'œil, les cheveux de la bien-aimée. Dans le trouble et l'enivrement de la passion, l'esprit se porte çà et là sur les objets les plus divers, les rassemble autour d'un sentiment unique qui fait du cœur le centre de son monde. Ici l'intérêt de la comparaison réside dans le sentiment lui-même. L'imagination se rappelle que, dans la nature, d'autres objets offrent une semblable beauté ou provoquent également la tristesse, et alors elle fait rentrer tous ces objets dans le cercle de son idée propre, en les comparant à celle-ci ; par là elle donne, en même temps, à cette idée plus d'étendue et de généralité.

D'un autre côté, la passion peut aussi, en se concentrant, malgré son agitation, sur une seule idée, errer çà et là au milieu d'une foule de comparaisons qui toutes se rapportent au même objet, et cela afin de trouver dans la nature environnante l'image du sentiment intérieur. Tel est, dans *Roméo et Juliette*, ce monologue de Juliette, où elle s'adresse à la nuit :

« Viens, ô nuit! viens, Roméo; toi, le jour dans la « nuit. Tu reposeras sur les ailes de la nuit comme la « neige nouvellement tombée sur le dos d'une cor- « neille. Viens, douce nuit, nuit pleine d'amour. Viens, « donne-moi mon Roméo. »

A ces comparaisons, presque lyriques, destinées à exprimer un sentiment de l'âme qui l'absorbe entièrement, s'opposent les comparaisons *épiques*, comme nous en trouvons souvent, par exemple, dans Homère. Ici, le poète, en s'arrêtant sur un incident, et en le comparant à d'autres objets, a d'abord pour but de distraire notre curiosité, de faire trêve à l'espérance et à la crainte qu'excitent l'attente de l'issue des événements, les situations et les actions des personnages, de détourner notre attention de l'enchaînement des faits, de leurs causes et de leurs suites, de la fixer sur des images plus calmes et en quelque sorte plastiques. Ce repos, cette diversion faite à l'intérêt de l'action proprement dite, ce tableau qui passe devant nos yeux, produisent d'autant mieux leur effet, que les images sont empruntées à un ordre d'objets plus éloignés. Les comparaisons, en forçant l'esprit de s'arrêter, ont encore un autre but, celui de désigner comme important, par cette double description, un objet particulier, et de ne pas le laisser entraîner, sans qu'on s'en aperçoive, par le torrent du discours.

Dans l'épopée, c'est, comme nous l'avons vu, le poète qui, par ses comparaisons descriptives et propres à retarder la marche du récit, s'attache à communi-

quer à l'auditeur le calme contemplatif que l'art exige. Dans le drame, au contraire, les personnages eux-mêmes apparaissent comme poètes et artistes; car en nous manifestant la noblesse de leurs sentiments et l'énergie de leur caractère, ils font, de leurs passions intérieures, un objet d'art qu'ils façonnent et revêtent d'une forme intéressante. La comparaison, pour la comparaison même, qui, à son premier degré, nous est apparue comme un jeu libre de l'imagination, est reproduite ici d'une manière plus profonde; elle exprime la victoire remportée sur la nature sensible, sur son développement naïf et sur la violence de la passion.

La passion enferme et enchaîne l'âme en elle-même, la resserre dans une concentration étroite qui la rend muette et ne lui permet de parler que par monosyllabes, ou elle la laisse se déchaîner en paroles extravagantes et grossières. Mais la grandeur du sentiment, la puissance de l'esprit, s'élèvent au-dessus de ces étroites barrières et planent, avec une sérénité pleine de beauté, sur la passion déterminée qui nous émeut. Cette liberté de l'âme est ce que les comparaisons expriment sous une forme extérieure. En effet, il n'y a qu'une âme forte et habituée à se maîtriser profondément, qui soit capable de regarder en face sa propre douleur et ses souffrances, de se comparer à des objets étrangers et d'y contempler son image; ou qui puisse, dans une terrible plaisanterie sur soi-même, se représenter sa propre destruction comme une chose indifférente, rester alors calme et garder son sang-froid.

II. — De l'expression grammaticale.

Puisque l'imagination du poète se distingue de celle de tout autre artiste, en ce qu'elle doit revêtir ses images de mots et s'exprimer par le langage, son devoir est de former dès l'origine ses conceptions de telle sorte qu'elles puissent être exprimées de la manière la plus parfaite par les moyens qui sont à la disposition du langage. En général, la pensée poétique ne mérite ce nom que quand elle s'est incorporée à des mots et s'est développée par la parole.

Le côté de la diction, dans la poésie, pourrait nous fournir matière à un nombre infini d'observations étendues et de détails. Je dois les omettre pour accorder une place suffisante aux sujets plus importants qui s'offrent devant nous. Je me bornerai donc à indiquer, très-brièvement, les points essentiels.

I. L'art doit nous placer, sous tous les rapports, sur un autre terrain que celui où nous nous trouvons, soit dans la vie commune, soit dans la pensée religieuse, soit dans les spéculations de la science. Or, en ce qui regarde la diction, il ne peut le faire qu'autant qu'il crée aussi un autre langage que celui auquel nous sommes déjà accoutumés dans les sphères précédentes.

Il doit donc non-seulement éviter ce qui pourrait nous rejeter dans le commun et le trivial de la prose, mais aussi, d'un autre côté, ne pas tomber dans le ton et les manières propres à l'édification religieuse ou à la spéculation scientifique. Avant tout, il doit écarter loin de lui les abstractions, les distinctions logiques et les catégories de la pensée si elles se sont dépouillées de toute image sensible. A plus forte raison, en est-il de même des formules philosophiques du jugement et du raisonnement, etc., parce que ces formes du langage nous rejettent immédiatement du domaine de l'imagination dans un autre domaine. Cependant, sous tous ces rapports, la limite où finit la poésie et où commence la prose est difficile à tirer, et ne peut être marquée avec précision d'une manière générale.

II. Si maintenant nous passons aux moyens particuliers dont peut se servir le langage poétique pour remplir cette destination, on distingue les suivants.

D'abord, il existe des *mots* et des termes particuliers à la poésie, soit qu'il s'agisse d'ennoblir la pensée, soit qu'on veuille donner plus de force à l'ironie ou à l'exagération comique. Le même effet s'obtient plus encore par la combinaison des mots, par les formes déterminées de flexion, etc. Ici la poésie peut employer des locutions devenues peu ordinaires par leur ancienneté et, par là, étrangères à la vie commune. D'un autre côté, surtout, elle révèle sa puissance créatrice dans le langage en l'enrichissant d'expressions nouvelles, et si

le génie de la langue ne s'y oppose pas, elle déploie ici une grande hardiesse d'invention.

Un second point regarde la *disposition des mots*. A ce moyen appartient ce qu'on appelle les figures du langage, en tant qu'elles se rapportent, en effet, à la physionomie grammaticale elle-même. Leur emploi, cependant, conduit facilement au ton de la rhétorique, dans le mauvais sens du mot et au genre déclamatoire. Il détruit la vitalité individuelle, lorsque ces formes substituent au jet original du sentiment et de la passion un mode général d'expression d'après des règles artificielles. Il produit par là le contraire de cette expression vive, brusque, fragmentaire, qui annonce que le sentiment est trop profond pour faire de beaux discours et qui, ainsi, surtout dans la poésie romantique, est d'un grand effet pour la description des situations concentrées de l'âme. Mais, en général, la disposition des mots est un des moyens extérieurs de la poésie qui offrent le plus de ressources.

En troisième lieu, enfin, il faudrait encore mentionner la *période*, qui admet en elle les autres moyens, et par sa contexture simple ou compliquée, sa marche abrupte et entrecoupée, son cours paisible ou rapide et impétueux, peut contribuer beaucoup à l'expression de chaque situation, sentiment ou passion. Car, par tous ces côtés, le fond de la pensée doit apparaître dans la représentation extérieure et déterminer son caractère.

III. Dans l'application des moyens précédents, on peut distinguer les mêmes degrés que nous avons déjà fait remarquer au sujet de la pensée poétique.

1° En effet, la diction poétique peut, d'abord, être vivante chez un peuple à une époque où le langage, n'étant pas encore perfectionné, reçoit de la poésie elle-même son développement original. Alors la parole du poète, comme expression des sentiments de l'âme, est déjà, en elle-même, quelque chose de nouveau, qui éveille l'admiration, parce que celui-ci révèle par le langage ce qui jusque-là n'avait pas été exprimé. Cette création nouvelle apparaît comme le prodige d'une faculté merveilleuse dont on n'a pas encore l'habitude. A la surprise de l'homme, s'échappent, pour la première fois, librement, de la bouche humaine, les secrets de l'âme, jusque-là profondément enfermés dans son sein. Dans ce cas, c'est la puissance de l'expression, la création même du langage, qui est la chose principale, non sa forme variée et façonnée avec art; aussi la diction reste entièrement simple. En effet, dans ces temps primitifs, il ne peut exister ni formes usitées de la pensée, ni variété de tours dans l'expression. La pensée se manifeste immédiatement dans un langage naturel, qui ne connaît aucun de ces artifices, de ces nuances délicates, de ces transitions adroites, de ces ménagements de style, en un mot, aucun des avantages qui distinguent l'habileté d'un art postérieur. C'est que le poète est, en réalité, le premier qui, en quelque sorte, ouvre la bouche à sa nation, et vient en aide à

sa pensée en lui donnant une forme dans le langage. La parole, alors, n'étant pas encore devenue une monnaie commune, la poésie peut, pour rendre les plus fraîches impressions, se servir de tout ce qui, plus tard, se distingue, plus ou moins, comme expression poétique, du langage prosaïque. Sous ce rapport, par exemple, la manière de s'exprimer d'Homère peut paraître à notre temps tout à fait vulgaire. Pour chaque pensée existe un mot propre. Chez lui se rencontrent peu d'expressions figurées. Le langage, quoique très-riche, est éminemment simple. De même, Dante a su se créer, en quelque sorte, une langue poétique vivante, et il a aussi, sous ce rapport, montré l'énergie hardie de son génie créateur.

Quand le cercle de la pensée vient à s'élargir par l'avénement de la réflexion, les combinaisons de la pensée se multiplient. Sa marche devient plus calculée et plus habile, et, si alors, en même temps que l'expression grammaticale se perfectionne, on se familiarise avec elle, la poésie acquiert, quant à la diction, une position entièrement différente. Car alors un peuple a un langage prosaïque affecté à la vie commune, et dont l'empreinte est fixe. L'expression doit donc, pour exciter l'intérêt, s'écarter de ce langage ordinaire, prendre un essor nouveau, et être façonnée avec art. Dans la réalité journalière, c'est au hasard du moment que le langage emprunte son caractère. Mais, pour qu'une œuvre d'art naisse, il faut qu'au lieu d'un sentiment passager, intervienne la réflexion, et que, même

dans l'enthousiasme de l'inspiration, le poète sache se contenir. Le produit du génie doit se développer avec un calme artistique, et s'organiser dans l'harmonie intérieure d'un esprit qui domine son sujet d'un regard net et lucide. Dans les époques de jeunesse de la poésie, ce recueillement et ce calme s'annoncent déjà par le ton poétique du langage lui-même. Au contraire, dans les temps postérieurs, le travail et l'art se révèlent par la différence que l'expression poétique affecte, en opposition avec le langage prosaïque. Sous ce rapport, les poésies des temps où s'est développé déjà l'esprit prosaïque se distinguent essentiellement de celles des époques primitives chez les peuples dont l'imagination est restée toute poétique.

Mais, maintenant, la production poétique peut aller jusqu'à faire de cette facture de l'expression la chose principale. Toute l'attention alors se dirige vers la perfection, le fini, le poli, l'élégance et les effets de la diction. C'est ici que la rhétorique et le genre déclamatoire, dont nous avons parlé plus haut, acquièrent une prépondérance qui détruit la vitalité intérieure de la poésie, parce que la réflexion appliquée à la perfection de la forme se manifeste comme dessein calculé, et qu'un art dirigé par des règles raisonnées fausse le véritable effet, qui doit être et paraître sans calcul, naturel et naïf. Des nations entières n'ont presque pas su produire d'autres œuvres poétiques que de telles œuvres de rhétorique. L'idiome latin, même chez Cicéron, conserve encore quelques traces de naïveté et de sim-

plicité; mais chez les poètes romains, chez Virgile et Horace par exemple, l'art se fait sentir comme quelque chose d'artificiel où tout est réfléchi et calculé. Nous reconnaissons un fond prosaïque traité avec des ornements extérieurs. Le poète, à défaut d'un génie original, cherche à compenser, par l'habileté du langage et les effets de la rhétorique, ce qui lui manque en force propre et en fécondité d'invention. Les Français, aussi, dans ce qu'ils appellent l'époque classique de leur littérature, ont une semblable poésie, pour laquelle le genre didactique et la satire se montrent particulièrement convenables. C'est ici que les nombreuses figures de rhétorique trouvent leur place principale. Mais, malgré cela, le procédé général reste prosaïque. Le style est, au plus haut degré, riche en images et orné. Telle est aussi la diction de Herder et de Schiller. Mais ces derniers écrivains employaient un pareil mode d'expression principalement comme auxiliaire d'une exposition prosaïque, et ils savaient faire passer celle-ci par l'importance des idées et le bonheur de l'expression. En général, les peuples méridionaux, les Espagnols, les Italiens, par exemple, et avant eux les Arabes et les Persans, se distinguent par une grande prodigalité de figures et de comparaisons. Chez les anciens, au contraire, et particulièrement dans Homère, l'expression reste toujours unie et calme. Chez les orientaux, c'est une pensée bouillonnante et luxuriante dont la richesse, malgré le calme de l'âme, s'efforce de se déployer avec pompe. Dans ce travail, à la vérité,

tout contemplatif, l'imagination reste d'ailleurs soumise à une raison qui tantôt distingue avec subtilité, tantôt arrange avec symétrie, tantôt s'amuse à trouver des rapports éloignés, des saillies et des traits d'esprit.

La véritable diction poétique s'abstient de cette rhétorique simplement déclamatoire, comme de cette pompe et ces jeux d'esprit, bien qu'elle admette aussi le libre plaisir d'une savante facture exécutée dans une belle manière. Elle ne dépasse pas la mesure hors de laquelle la vérité intérieure est mise en péril, et le fond oublié pour la perfection de la forme et de l'expression. Car la diction ne doit pas vouloir se rendre indépendante, se constituer comme la partie essentielle de la poésie, et préoccuper exclusivement le poète. En général, aussi, ce qui dans le langage est façonné avec art, doit conserver le caractère de simplicité, et toujours paraître en même temps être sorti comme de soi du sein de la chose même.

III. — De la versification.

L'expression poétique a un troisième côté dont la nécessité provient de ce que la pensée poétique ne se revêt pas seulement de mots, mais se développe en un discours réel, se produit dans des sons qui frappent plus ou moins harmonieusement à l'oreille. Ceci nous conduit dans le domaine de la versification. Si la prose versifiée ne donne pas encore la poésie, mais seulement des vers, la simple expression poétique, dans un langage d'ailleurs prosaïque, n'engendre qu'une prose poétique. Toutefois, le mètre ou la rime est absolument indispensable comme premier souffle sensible de la poésie. Ils sont même nécessaires pour constituer ce qu'on appelle une belle diction figurée.

Le développement artistique de cet élément sensible nous ouvre, en effet, en quelque sorte, un nouveau domaine, une nouvelle région, où nous ne pouvons entrer qu'en abandonnant la prose de la vie, les allures de la science et les habitudes positives de la pensée commune. Le poète, ici, est forcé de se mouvoir en dehors des limites du langage ordinaire et de façonner le sien uniquement d'après les lois et les exigences de l'art. Il n'y a donc qu'une théorie tout à fait superficielle qui ait voulu bannir la versification, d'après ce principe qu'elle choque le naturel. Lessing, à la vérité,

dans son opposition contre le faux pathos de l'alexandrin français, a cherché, principalement dans la tragédie, à introduire le langage en prose comme le plus convenable. Il fut suivi d'abord dans cette voie par Schiller et par Gœthe, qui, dans la fougue un peu désordonnée des premières années de leur jeunesse, s'efforcèrent aussi d'atteindre au naturel d'une poésie en apparence plus rapprochée de la vérité. Mais Lessing lui-même se tourna de nouveau vers l'iambe, dans son *Nathan*. Schiller abandonne déjà, dans *Don Carlos*, la route où il était entré, et Gœthe, de son côté, était si peu satisfait de la forme prosaïque avec laquelle il avait d'abord traité son *Iphigénie* et son *Tasse* que, dans la patrie même de l'art, il les refondit complétement, quant à l'expression et au côté prosodique ; il leur donna cette forme pure qui fera toujours admirer de plus en plus ces ouvrages.

Sans doute, la facture habile des vers, l'art d'entrelacer des rimes peut paraître un joug pour la pensée, un lien qui l'attache à la forme sensible. Ce rapport semble moins nécessaire que celui des couleurs dans la peinture. Car les objets extérieurs, ainsi que la forme humaine, sont naturellement colorés, et l'absence de couleur est une abstraction forcée, tandis que la pensée n'offre, avec les sons du langage, employés comme simples signes arbitraires, qu'une relation éloignée et peu intime. Dès lors, les exigences inflexibles de la prosodie peuvent paraître facilement une chaîne pour l'imagination, en l'empêchant de communiquer en-

tièrement ses pensées telles qu'elles se présentent à l'esprit. Si donc la marche harmonieuse du rhythme et l'accord mélodieux des rimes produisent un charme incontestable, on regretterait trop cependant de trouver souvent les meilleurs sentiments et les plus belles pensées sacrifiées à ce charme sensible. Mais cette objection est sans force; car il est déjà faux que la versification ne soit qu'un obstacle au libre jet de la pensée. Le vrai talent, en général, dispose avec facilité des matériaux sensibles. Il s'y meut comme dans son élément propre et naturel, qui, au lieu de le gêner et de l'opprimer, l'élève au contraire et le porte. Ainsi, nous voyons, en réalité, tous les grands poètes, dans la mesure, le rhythme et la rime qu'ils ont créés eux-mêmes, marcher librement et spontanément. C'est seulement dans les traductions que l'imitation d'un pareil mètre, de l'assonance, etc., devient une contrainte et un tourment artistique. Mais, pour la libre poésie, la nécessité de chercher çà et là l'expression qui convienne aux pensées, de la resserrer ou de l'étendre, donne au poète de nouvelles idées, des saillies, des inventions qui, sans cette excitation, ne seraient pas venues. Toutefois, indépendamment de cet avantage relatif, nous le répétons, l'élément sensible dans la poésie, le son des mots appartient essentiellement à l'art et ne doit pas rester ainsi informe, tel qu'il s'offre et se produit au hasard, dans le langage ordinaire. Il doit apparaître façonné d'une manière vivante, et, quoique dans la poésie ce ne soit qu'un moyen extérieur, il doit être considéré

comme but en soi, et, dès lors, soumis aux règles de l'harmonie. Cette attention accordée à l'élément sensible, ici comme dans les autres arts, tempère le sérieux de la pensée. Le poète et l'auditeur se trouvent ainsi transportés dans une sphère supérieure où règne une grâce pleine de sérénité. Dans la peinture et la sculpture, la forme, comme limite sensible de l'étendue, est déjà donnée à l'artiste pour le dessin et la couleur des membres, des rochers, des arbres, des nuages, des fleurs. Dans l'architecture, les besoins et les fins pour lesquels on bâtit, les murs, les murailles, les toits imposent également une règle plus ou moins déterminée. La musique, enfin, a de pareils principes fixes dans les lois nécessaires de l'harmonie; tandis que, dans la poésie, le son des mots, dans leur combinaison, est par lui-même irrégulier. La tâche du poète est donc d'introduire ici la régularité, de tracer ainsi comme de fermes contours et un cadre harmonieux pour ses conceptions, et de contribuer, par cette savante structure, à leur beauté sensible.

De même que, dans la déclamation musicale, le rhythme et la mélodie doivent s'harmoniser avec le sujet, de même la versification, qui est aussi une sorte de musique, doit, quoique d'une manière générale, se conformer à la marche et au caractère des pensées. Sous ce rapport, la mesure du vers doit reproduire le ton général et le souffle spirituel de tout un poëme. Il n'est donc pas indifférent que l'on ait adopté, pour la forme extérieure, par exemple, des iambes, des tro-

chées, des stances, des strophes alcaïques ou autres.

Pour adopter une division précise, il y a deux systèmes principaux dont nous avons à faire ressortir la différence.

Le premier est la versification rhythmique, qui s'appuie sur la longueur et la brièveté des syllabes, et, en même temps, sur leur disposition différemment figurée et leur marche cadencée.

Le second, au contraire, est constitué par la prédominance du *son* lui-même, tant sous le rapport de chaque lettre, consonne ou voyelle, que sous celui des syllabes et des mots entiers, dont la combinaison est réglée en partie d'après la loi de la répétition, en temps égal, du son égal et semblable, en partie d'après la règle de l'alternation symétrique. A cette catégorie appartiennent l'allitération, l'assonance et la rime.

Ces deux systèmes sont dans un rapport étroit avec la prosodie du langage, soit que celle-ci trouve davantage son principe dans la longueur ou la brièveté des syllabes, soit qu'elle s'appuie sur l'accent rationnel qui manifeste la signification des syllabes.

En troisième lieu, enfin, la marche rhythmique et le son ainsi régularisé peuvent aussi se combiner. Cependant, comme l'écho renforcé de la rime frappe fortement l'oreille, et par là prédomine sur la simple durée des sons et leur succession, dans une telle combinaison, le côté rhythmique s'efface et attire peu sur lui l'attention.

1°. De la versification rhythmique.

En ce qui regarde le système rhythmique, qui n'emploie pas la rime, les points suivants sont les plus importants à considérer :

1° La mesure fixe des syllabes, telle qu'elle est donnée par la simple différence des *longues* et des *brèves*, ainsi que par les diverses manières dont elles se combinent pour former des rapports déterminés et les différentes mesures du vers.

2° L'animation que donnent au rhythme l'*accent*, la *césure*, et l'opposition de l'accent du vers avec celui des mots.

3° Enfin, l'*harmonie* qui peut être produite dans le cercle de ce mouvement, par le son des mots, sans le secours de la rime.

I. Quant au rhythme, qui consiste essentiellement, non dans les sons isolés eux-mêmes, mais dans leur durée et leur mouvement, le point de départ le plus simple est la longueur et la brièveté des syllabes formées par les sons eux-mêmes, par les lettres à prononcer, consonnes et voyelles.

Sont avant tout naturellement *longues* les diphthongues *ai*, *oi*, *ae*, etc., parce qu'elles sont en elles-mêmes un son composé et double, comme disent aujourd'hui

les maîtres d'école, un son combiné, tel que le vert parmi les couleurs. Il en est de même des voyelles, dont le son se prolonge naturellement. A elles se rattache, en troisième lieu, la position, qui se remarque déjà dans le sanscrit, le grec et le latin. En effet, si entre deux voyelles s'interposent deux ou plusieurs consonnes, celles-ci forment évidemment pour la prononciation une transition plus difficile. L'organe a besoin, pour franchir les consonnes, d'un temps plus long. L'articulation seule produit un retard qui, malgré les voyelles brèves, rend la syllabe rhythmiquement longue, quoiqu'elle ne se prolonge pas. Si je dis, par exemple, *mentem nec secus*, le passage d'une voyelle à l'autre dans *mentem nec* n'est ni aussi simple, ni aussi facile que dans *secus*. Les langues modernes ne maintiennent pas fortement cette différence, et font valoir, pour le calcul des longues et des brèves, d'autres critères. Cependant les syllabes qui, par là, sont employées comme brèves, malgré leur position, sont trouvées passablement dures, parce qu'elles empêchent le mouvement rapide qui est ici exigé.

En opposition avec ces syllabes longues, formées par les diphthongues, les voyelles longues et la position, se montrent comme naturellement *brèves* les syllabes formées par des voyelles brèves, sans qu'entre les premières et les suivantes se placent deux ou plusieurs consonnes.

Maintenant, les mots, étant composés de plusieurs syllabes, forment une série de longues et de brèves ; ou,

quoique monosyllabiques, ils sont mis en rapport avec d'autres mots. Il en résulte une succession accidentelle de syllabes et de mots de diverses espèces, qui ne sont déterminés par aucune mesure fixe. Or, ce n'est pas moins un devoir absolu pour la poésie de régulariser cette succession que pour la musique de déterminer avec précision la durée irrégulière des sons en les soumettant à la mesure. Aussi, la poésie se crée des combinaisons particulières de longues et de brèves dont les lois lui servent à régler, quant à la durée, la série des syllabes. Ce que nous obtenons d'abord, par là, ce sont les divers *rapports du temps*. Le plus simple est ici le rapport *d'égalité* respective, comme, par exemple, entre le *dactyle* et *l'anapeste*, où ensuite les brèves peuvent se réduire en longues d'après des règles déterminées (spondée). En second lieu, une syllabe longue peut se placer à côté d'une brève, de telle sorte que, déjà, une plus profonde différence de durée, quoique sous la forme la plus simple, apparaisse, comme dans *l'iambe* et le *trochée*. La combinaison est déjà plus compliquée lorsque entre deux syllabes longues s'intercale une brève, ou que deux longues sont précédées d'une brève, comme dans le *créticus* et le *bacchius*.

Mais de pareils rapports de temps *séparés* ouvriraient de nouveau la porte aux accidents irréguliers, s'ils pouvaient se succéder arbitrairement dans leur diversité variée. Car, d'abord, par là, en réalité, le but entier de la régularité serait détruit dans ces rapports, savoir : la succession régularisée des syllabes longues et brèves.

D'un autre côté, il manquerait une détermination fixe pour un commencement, un milieu et une fin. De sorte que l'arbitraire, introduit ainsi, de nouveau, contredirait tout à fait ce que nous avons établi ailleurs, dans la considération de la mesure musicale du temps et de la mesure au sujet du moi saisissant son identité dans la durée des sons. Le moi exige un assemblage fixe, un retour de la progression continue dans le temps, et il ne le saisit que par des unités de temps, déterminées par leur commencement marqué, ainsi que par leur continuation et leur cessation. Tel est le principe pour lequel la poésie aussi range, en troisième lieu, les rapports isolés de temps en *vers* qui, quant à la nature et au nombre des pieds, ainsi qu'au commencement, à leur marche, à leur terminaison, ont leurs règles fixes. Le trimètre iambique, par exemple, se compose de six pieds iambiques, dont deux, à leur tour, forment une dipodie iambique. L'hexamètre se compose de six dactyles qui doivent se convertir en spondées à certaines places, etc. Mais, maintenant, comme il est permis à de pareils vers de se répéter toujours d'une égale et semblable manière, de nouveau cette succession alors offre à la fois une indétermination quant à la dernière terminaison, et un caractère monotone; et par là se trahit un défaut sensible dans la structure intérieure et variée du discours. Pour remédier à cet inconvénient, la poésie a inventé des strophes, et leur organisation variée, principalement pour l'expression lyrique.

A cette invention se rattachent déjà la mesure élé-

giaque des Grecs, ensuite les strophes alcaïque et saphique ; telles sont aussi les savantes combinaisons dues à Pindare et aux poètes dramatiques, célèbres par l'art avec lequel ils ont mêlé au dialogue leurs chants lyriques et par la composition des chœurs.

Mais, quoique, sous le rapport de la mesure, la musique et la poésie répondent aux mêmes besoins, nous ne devons pas cependant passer sous silence leur différence. La mesure constitue ici le point où elles s'écartent le plus. Aussi a-t-on maintes fois disputé pour savoir s'il fallait ou non admettre pour le mètre des anciens une répétition à proprement parler mesurée d'intervalles de temps égaux. En général, on peut soutenir que la poésie, qui fait de la parole un simple moyen de transmettre la pensée, ne doit pas, sous le rapport du temps nécessaire à cette transmission, se soumettre d'une manière aussi rigoureuse à une mesure fixe et absolue que cela a lieu dans la mesure musicale. Dans la musique, le son est le bruit indéterminé qui frappe l'oreille, et il a besoin absolument d'une fixité semblable à celle que produit la mesure. Le discours ne réclame pas cette fixité, d'abord parce qu'il a une base fixe dans la pensée même, ensuite parce qu'il ne s'absorbe pas tout entier dans l'élément extérieur du son et de l'harmonie sensible. Au contraire, la pensée reste précisément son élément artistique essentiel. Aussi, c'est, en réalité, dans les idées et les sentiments qu'elle exprime clairement par des mots que la poésie trouve sa règle positive pour la mesure plus ou moins lente ou

rapide du vers, sa marche saccadée etc.; comme déjà aussi la musique elle-même, dans le récitatif, commence à se dérober à l'égalité inanimée de la mesure.

Si le mètre voulait se plier entièrement aux lois de la mesure, la différence entre la poésie et la musique serait, au moins dans cette sphère, entièrement effacée, et l'élément du temps obtiendrait une prépondérance que la poésie ne peut lui accorder en vertu de sa nature tout entière. Ce qu'il faut poser ici en principe, c'est que, dans la poésie, doit bien, à la vérité, dominer une certaine *mesure* du temps, mais non la *mesure* propre, et que le sens des mots, la pensée doit conserver une prépondérance relative sur ces côtés extérieurs. — Si nous considérons de plus près, sous ce rapport, la mesure particulière du vers des anciens, l'hexamètre paraît, il est vrai, convenir le mieux à une marche sévèrement cadencée, telle que, par exemple, le vieux Woss en particulier l'exigeait. Néanmoins, dans l'hexamètre, l'effet est en partie détruit par la catalexis du dernier pied. Lorsque, maintenant, Woss prétend avoir su reconnaître, dans la strophe alcaïque et saphique, des intervalles aussi mathématiquement uniformes, ce n'est là qu'une opinion arbitraire et un caprice d'érudit. C'est ce qui s'appelle faire violence aux vers. Cette opinion peut s'expliquer par l'habitude de voir notre iambe allemand dans la chute et la mesure toujours égale des syllabes. Cependant, déjà l'ancien trimètre iambique doit sa beauté principalement à ce qu'il se compose non de six pieds iambiques égaux

en durée, mais, au contraire, précisément à ce qu'à chaque première place de la dipodie il permet des spondées, ou, comme terminaison aussi, des dactyles et des anapestes ; ce qui détruit la répétition uniforme de la même mesure et, par là, le mode cadencé. Les strophes lyriques sont bien plus variées encore ; c'est au point que souvent il faudrait avoir montré *à priori* que la mesure en soi était nécessaire ; car il n'est pas facile de l'apercevoir *à posteriori*.

II. Mais ce qui, à proprement parler, *vivifie* la mesure rhythmique, c'est l'*accent* et la *césure*, qui marchent parallèlement avec ce que nous avons appris à connaître dans la musique comme rhythme cadencé.

En effet, dans la poésie, aussi, chaque rapport déterminé de temps a son accent particulier, en d'autres termes, des endroits régulièrement marqués qui ressortent vivement, et alors attirent les autres et se coordonnent en un tout. Par là s'ouvre un vaste champ à la différence de valeur des syllabes. Car, d'un côté, les syllabes longues paraissent déjà désignées, en général, dans leur opposition aux brèves ; de sorte que, si l'ictus tombe sur elles, elles paraissent doublement importantes vis-à-vis des brèves et s'opposent elles-mêmes aux longues non accentuées. Mais, d'un autre côté, aussi, il peut arriver que les brèves reçoivent l'ictus, de sorte que maintenant le même rapport apparaît d'une façon inverse.

Mais, avant tout, ainsi que je l'ai indiqué, le commencement et la fin des pieds ne doivent pas coïncider

d'une manière exacte avec le commencement et la fin des mots ; car d'abord la partie du mot qui dépasse le pied sert à lier entre eux les rhythmes, d'ailleurs séparés, et, en second lieu, si l'accent du vers réside dans le dernier son d'un mot qui dépasse ainsi le pied, alors naît une nouvelle division sensible du temps, puisque l'on est obligé de s'arrêter sur la fin du mot. Or, cet arrêt, par l'accent qui s'y joint, devient à dessein une division nouvelle marquée dans le temps qui s'écoule sans interruption. De pareilles *césures* sont indispensables à chaque vers. Ensuite, quoique l'accent déterminé ajoute déjà aux pieds isolés une autre division, et par là une certaine variété, cette espèce d'animation, particulièrement dans les vers où les mêmes pieds se répètent uniformément (comme dans notre iambe, par exemple), resterait, à son tour, entièrement simple et monotone, et en même temps elle laisserait les pieds isolés et sans liaison les uns avec les autres. La *césure* empêche cette froide monotonie : elle introduit de nouveau dans la progression continue, que paralyserait sa régularité sans variété, une liaison et une vie plus hautes. Par la distinction des endroits où elle peut se placer, la *césure* permet un mouvement à la fois varié, et qui, par sa régularité, ne peut affecter une forme capricieuse et déréglée.

A l'accent du vers et de la *césure* se joint encore un *troisième* accent, celui que les mots possèdent déjà en eux-mêmes en dehors de leur emploi métrique. De là un nouvel élément de variété qui s'accroît avec tous

les modes d'élévation ou d'abaissement des syllabes particulières. En effet, cet accent des mots peut, à la vérité, d'un côté, paraître se combiner avec l'accent du vers et de la *césure*, et, alors, les renforcer tous deux. Mais, d'un autre côté aussi, il peut rester indépendant dans les syllabes qui ne sont favorisées d'aucune autre élévation ; et, alors, comme elles réclament cependant une certaine accentuation à cause de leur valeur propre comme syllabes, elles manifestent une opposition vis-à-vis du rhythme du vers, ce qui donne à l'ensemble une nouvelle vie particulière.

Sentir la beauté du rhythme par tous ces côtés est, pour notre oreille moderne, d'une grande difficulté, parce que, dans nos idiomes, les éléments qui doivent être réunis pour produire ce genre d'avantages métriques ne s'offrent plus avec la même force et la même précision que chez les anciens, et parce que d'autres moyens, réclamés par d'autres besoins de l'art, leur ont été substitués.

Mais, outre cela, en second lieu, plane au-dessus de toute valeur des syllabes et des mots, quant à leur position métrique, la valeur du sens qu'ils expriment sous le rapport de la *pensée poétique*. Ils doivent donc être naturellement accentués par le sens qui leur est propre, ou ils doivent s'effacer comme peu significatifs, ce qui donne au vers son dernier degré de vitalité. Cependant la poésie ne peut convenablement aller ici jusqu'à s'opposer, sous ce rapport, aux règles du mètre et du rhythme.

Au caractère général de la mesure du vers répond particulièrement, sous le rapport du mouvement rhythmique, le caractère particulier du sujet, et, avant tout, le genre de sentiments exprimés. C'est ainsi, par exemple, que l'hexamètre, dans sa marche tranquille et majestueuse, s'adapte au cours uniforme de la narration épique. Au contraire, combiné avec le pentamètre et ses divisions fortement symétriques, il affecte déjà le caractère de la strophe ; et surtout dans sa simple régularité, il se montre alors plus convenable pour l'élégie. L'iambe, dans sa marche rapide, convient particulièrement au dialogue dramatique. L'anapeste indique, par son mouvement cadencé, un chant de joie et d'allégresse. Il est facile de reconnaître de semblables traits d'analogie réelle dans les autres mesures de vers.

III. Mais ce premier domaine de la versification rhythmique ne s'arrête pas à la simple figuration et à l'animation de la durée du temps, il passe de là au son réel des syllabes et des mots. Toutefois, sous ce rapport, les langues anciennes où prédomine le rhythme, tel que nous venons de l'indiquer, montrent une différence essentielle, comparées aux langues modernes qui adoptent particulièrement la rime.

Dans les langues grecque et latine, par exemple, la syllabe radicale, par les formes de flexion et de conjugaison, se développe en une variété de syllabes qui résonnent différemment à l'oreille. Ces dernières ont aussi leur animation propre, bien qu'elles ne soient que des modifications de la syllabe radicale; de sorte que celle-ci,

tout en se faisant valoir comme la signification fondamentale et comme base de ces sons diversement développés, n'apparaît pas comme la dominante principale ou unique quant au son. Lorsque nous entendons, par exemple, le mot *amaverunt*, trois syllabes s'ajoutent à la racine, et l'accent se distingue déjà par le nombre et la longueur de ces syllabes, quand même aucune de celles-ci ne serait naturellement longue ; ce qui fait que la signification principale et l'accent tonique sont séparés l'un de l'autre. Ici, donc, puisque l'accent porte non sur la syllabe principale, mais sur quelque autre syllabe qui n'exprime qu'un sens accessoire, l'oreille peut être attentive à la fois au son des différentes syllabes et suivre leur mouvement. Elle conserve la pleine liberté d'écouter la prosodie naturelle, ce qui impose l'obligation de façonner ces longues et ces brèves selon les lois du rhythme.

Il en est tout autrement dans l'allemand moderne. Ce qui est exprimé dans le grec et le latin de la manière indiquée, par des suffixes et d'autres modifications, s'efface dans les idiomes modernes, particulièrement chez les verbes. De sorte que maintenant les syllabes de flexion, qui faisaient partie intégrante d'un seul et même mot, et ajoutaient des sons accessoires nombreux, se détachent et s'individualisent pour former des mots indépendants. A cela se rattache, par exemple, l'emploi continuel d'un grand nombre de mots auxiliaires, la désignation indépendante de l'optatif par des verbes propres, la séparation des pronoms, etc.

Par là, d'un côté, le mot qui, auparavant, se déroulait en plusieurs syllabes, parmi lesquelles disparaissait l'accent de la racine, reste maintenant concentré en lui-même comme un tout simple. Ce n'est plus cette succession de sons qui, comme simples modifications, n'occupait pas assez l'oreille par eux-mêmes pour qu'elle ne pût écouter leur libre harmonie et leur mouvement cadencé. D'un autre côté, par cette concentration, la signification principale devient d'un tel poids qu'elle attire à soi l'expression accessoire de l'accent. Dès lors, l'intonation étant liée au sens principal, cette combinaison des deux éléments ne laisse plus ressortir la longueur et la brièveté des autres syllabes, elle les assourdit en quelque sorte. Les racines de la plupart des mots sont tout à fait courtes, condensées, monosyllabiques, ou de deux syllabes. Si, maintenant, comme c'est tout à fait le cas dans notre langue actuelle, cette racine s'empare presque exclusivement de l'accent, celui-ci est un accent formé uniquement par le sens, un accent de signification, non une modification du langage, où l'élément physique, le son, soit libre et puisse donner aux syllabes un rapport de longueur, de brièveté, une accentuation indépendante de la pensée exprimée par les mots. Une figuration rhythmique du mouvement des temps et de l'intonation affranchis de la syllabe radicale ne peut donc pas trouver place ici; et il ne reste plus, en opposition avec l'harmonie des sons variés, de la durée des longues, des brèves dans leurs diverses combinaisons,

qu'un son général qui est tout entier absorbé par la syllabe principale exprimant la pensée. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, le développement de la racine en une multitude de dérivés et d'auxiliaires engendre autant de mots indépendants qui, par là, acquièrent de l'importance par eux-mêmes, et qui, ayant une signification propre, réclament la même concordance du sens et de l'accent que celle que nous avons trouvée dans le mot principal, autour duquel ils se rangent. Cela nous force de rester, en quelque sorte, attachés au sens de chaque mot, et au lieu de faire attention à la longueur et à la brièveté des syllabes, à leur mouvement cadencé et à leur accentuation, de n'entendre que l'accent qui manifeste le sens principal.

Dès lors, dans de tels idiomes, l'élément rhythmique tient peu de place, du moins l'âme ne peut plus s'y mouvoir librement, parce que le temps et le bruit harmonieux des syllabes se déroulant régulièrement dans son mouvement cadencé, est dominé par un rapport plus intellectuel, par le sens et la signification des mots, et qu'ainsi toute la puissance du rhythme est rabaissée.

Nous pouvons, sous ce rapport, comparer le principe de la versification rhythmique au genre *plastique*. En effet, la signification spirituelle ne se dégage pas encore pour elle-même de la forme, au point de déterminer la longueur et l'accent; mais le sens des mots se marie complétement avec l'élément sensible de la durée et du son; de façon que, dans cette fusion harmonieuse,

l'élément extérieur conserve son plein droit ; il réclame une forme idéale, et son mouvement doit être savamment réglé.

Mais, maintenant, si l'on renonce à ce principe, et qu'il faille, cependant comme l'art l'exige, permettre à l'élément sensible de former un contrepoids à cette spiritualisation du langage, alors, pour forcer l'oreille à être attentive, malgré la destruction de cet élément plastique (la longueur et la briéveté naturelles des syllabes et le son inséparable du rhythme), aucun autre moyen matériel ne peut être employé, si ce n'est le son même de la voix comme tel, expressément et isolément marqué et figuré.

Ceci nous conduit au deuxième système de versification, à la rime.

De la rime.

On peut chercher la nécessité d'un nouveau système de versification dans la corruption où furent entraînées les langues anciennes à l'arrivée des peuples barbares. Mais il est une autre raison tirée de la nature de la chose même. Le premier côté sur lequel la poésie s'exerce, quand elle entreprend de donner au langage une forme extérieure appropriée à son but, c'est la longueur et la brièveté des syllabes, indépendamment de leur signification. Pour leur division et leur arrangement, l'art se crée des règles qui, à la vérité, doivent s'accorder

avec la nature du sujet traité, mais sans permettre que, dans le détail, ni la mesure ni l'accentuation soient déterminées par le sens, et lui soient rigoureusement assujetties. Mais plus la pensée devient intime et se spiritualise, plus elle se dérobe à cette forme extérieure qu'elle ne peut plus alors idéaliser dans le sens plastique. D'un autre côté, elle trouve d'autant plus de facilité à se concentrer en elle-même qu'elle se dépouille davantage de ce qui est, en quelque sorte, purement corporel dans le langage, qu'elle fait mieux ressortir l'élément où réside la signification, et laisse le reste devenir insignifiant. Or, l'art romantique, dans tout son mode de conception et de représentation, passe, en effet, à cette concentration intérieure de l'esprit en lui-même. Aussi, trouve-t-il, dans le son, le mode d'expression qui répond le mieux à cette intimité de la pensée. De même aussi maintenant, la poésie romantique, qui affecte un caractère plus intime et plus profond, fait retentir plus fortement l'accent de l'âme et du sentiment dans le son et le bruit des mots rendus indépendants de la mesure des syllabes. Elle ne cherche plus qu'à se complaire en elle-même dans ses propres sons, qu'elle apprend à séparer, à ranger, à entrelacer à la fois sentimentalement et avec une sagacité architectonique. Sous ce rapport, la rime ne s'est pas développée seulement d'une manière accidentelle dans la poésie romantique, mais elle lui est devenue nécessaire. Le besoin de l'âme de se saisir elle-même se manifeste et se satisfait plus pleinement dans la répétition uniforme de la rime, qui se

montre indifférente à la mesure fortement réglée du temps, et ne travaille qu'à nous ramener à nous-mêmes par le retour des sons semblables. La versification se rapproche, par là, de la musique proprement dite, cet écho de l'âme; elle s'affranchit de la partie, en quelque sorte, matérielle du langage, de cette mesure naturelle des longues et des brèves.

Quant aux points particuliers qu'il importe d'examiner dans ce sujet, je me contenterai d'ajouter quelques observations générales sur ce qui suit :

1° Sur l'origine de la rime;

2° Sur la différence plus précise qui distingue son domaine de celui de la versification rhythmique;

3° Sur les modes qu'elle affecte dans son développement.

I. Nous avons déjà vu que la rime appartient à la poésie romantique, qui exige une pareille prononciation plus forte d'un son répété, parce qu'ici la personnalité intime veut se saisir elle-même dans l'élément matériel des sons. Là où ce besoin se manifeste, il peut se présenter trois cas : ou la poésie trouve un idiome qui s'y prête naturellement et tel que je l'ai indiqué plus haut en parlant de la nécessité de la rime; ou elle emploie les langues anciennes telles qu'elles sont, le latin, par exemple, qui a une autre constitution, et qui réclame une versification rythmique, mais dans le caractère du nouveau principe; ou, enfin, elle transforme celles-ci en un langage nouveau, de telle sorte

qu'il perde le rythme, et que la rime, alors, comme c'est le cas dans l'italien et le français, puisse constituer la chose principale. Sous ce rapport, nous trouvons la rime déjà introduite, de très-bonne heure, par le christianisme, dans la versification latine, quoique celle-ci repose sur d'autres principes. Ces principes, cependant, sont plutôt empruntés à la versification grecque. Mais, au lieu de se montrer comme en étant venus dès l'origine, ils trahissent, dans l'espèce de modification qu'ils ont subie, une tendance qui se rapproche du caractère romantique. La versification romaine, en effet, même dans les temps les plus primitifs, ne trouva pas sa base dans la longueur et la brièveté naturelles des syllabes; elle mesura leur valeur sur l'accent. Aussi n'est-ce que par la connaissance exacte et par l'imitation de la poésie grecque que le principe prosodique de cette dernière fut adopté et suivi. D'un autre côté, chez les Romains, le mètre grec perdit sa grâce sereine et animée; il contracta quelque chose de dur, particulièrement par la division fixe de la césure dans l'hexamètre, ainsi que dans la mesure du vers de la strophe alcaïque et saphique. D'ailleurs, aux jours les plus florissants de la littérature romaine, la rime se rencontre déjà chez les poètes les plus parfaits. Ainsi, dans Horace, *Art poétique*, vers 99 et 100 :

> Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunto;
> Et quocumque volent, animum auditoris agunto.

S'il n'y a eu aucun dessein de la part du poète, on peut

considérer comme un singulier hasard que la rime se soit précisément rencontrée à cet endroit où Horace demande des *poemata dulcia*. Dans Ovide de pareilles rimes sont bien moins évitées. Si cela est encore accidentel, comme on l'a prétendu, il faut au moins que la rime ne fût pas tellement désagréable à l'oreille romaine la plus délicate, qu'elle n'osât se glisser isolément et exceptionnellement. Cependant, à cette manière de jouer avec les sons manque la signification plus profonde de la rime romantique, qui ne fait pas ressortir le son en lui-même, mais ce qu'il récèle, le sens qui y réside. C'est là, précisément, ce qui forme la différence caractéristique entre la rime indienne, déjà d'une très-haute antiquité, et la rime moderne.

Après l'invasion des barbares, avec la corruption des langues anciennes dont l'accentuation en particulier fut changée, avec l'introduction, d'un autre côté, du sentiment chrétien profondément intime et spiritualiste, l'ancien système de versification rhythmique fit place à celui de la rime. Ainsi, dans l'hymne de saint Ambroise, la prosodie se règle déjà tout à fait d'après l'accent de la prononciation et laisse apparaître la rime.

Le premier ouvrage de saint Augustin contre les Donatistes est presque un chant rimé. De même aussi les vers appelés léonins, hexamètres ou pentamètres, entièrement rimés, doivent être parfaitement distingués de ces rimes isolées dont nous avons parlé plus haut. Ces innovations et d'autres semblables nous montrent

la rime prenant naissance au sein de l'ancien système de versification rhythmique.

On a cherché, d'un autre côté, l'origine du nouveau principe de versification chez les *Arabes*. Cependant, l'époque de leurs grands poètes est postérieure à l'avénement de la rime dans l'Occident chrétien, et quant à l'art mahométan antérieur, le cercle où il se meut ne touche pas l'Occident. Mais il est vrai que la poésie arabe offre en elle-même un accord naturel avec le principe romantique qui inspirait les chevaliers de l'Occident au temps des croisades; de sorte que l'affinité d'esprit, malgré la différence des contrées où naquirent la poésie mahométane et la chrétienne, suffit pour faire concevoir qu'une nouvelle versification pût se développer simultanément d'une manière indépendante sous l'influence des mêmes causes.

Un troisième élément où l'on peut trouver, en dehors de l'influence des langues anciennes et de l'Arabe, la naissance de la rime et des modes qui s'y rattachent, ce sont les idiomes *germaniques*, tels que nous les trouvons dans leur premier développement chez les Scandinaves. Les chants des anciens Eddas nous en donnent un échantillon, et quoiqu'ils n'aient été recueillis et coordonnés que plus tard, ils ne peuvent renier une origine primitive. Ici, toutefois, comme nous le verrons, ce n'est pas encore l'harmonie véritable de la rime développée dans sa perfection; seulement l'intention est manifeste de faire ressortir des sons détachés, et de les régulariser en les soumettant à la loi d'une répétition uniforme.

II. Mais ce qui est plus important que l'origine, c'est la différence caractéristique du nouveau système comparé à l'ancien. J'ai déjà, plus haut, touché le point principal, il ne me reste qu'à le préciser davantage.

La versification rhythmique a atteint son plus beau et son plus riche développement dans la poésie grecque. Nous pouvons donc dégager de celle-ci les principaux traits qui caractérisent le système tout entier. Ce sont les suivants :

D'abord, ce n'est pas le son lui-même, le son des lettres, des syllabes ou des mots, mais bien la *durée* du son, qui constitue son élément essentiel : de sorte qu'ainsi l'attention ne doit se porter ni sur les syllabes ou les lettres individuelles, ni exclusivement sur la simple ressemblance ou l'identité des sons. Au contraire, la nature du son reste encore confondue avec la mesure fixe de sa durée ; et, dans la progression des deux termes, l'oreille doit suivre également la valeur de chaque syllabe particulière, ainsi que les lois qui règlent le mouvement rhythmique de l'ensemble. En second lieu, la mesure des longues et des brèves, l'accent rhythmique, les divisions et les points d'arrêt qui donnent au vers de l'animation et de la variété, s'appuient sur le côté matériel du langage, au lieu de se laisser déterminer par cette intonation supérieure en vertu de laquelle le sens spirituel des mots donne seul à une syllabe ou à un mot son expression. La versification, dans la combinaison de ses pieds, dans son accent, ses césures, etc., se montre, sous ce rapport,

aussi indépendante du sens que le langage lui-même, lequel, en dehors de la poésie, tire également son accentuation de la longueur et de la brièveté des sons, non de la signification des syllabes radicales. En troisième lieu, pour faire ressortir certaines syllabes déterminées d'une manière vivante, nous avons dans ce système, d'abord l'accent du vers et le rhythme, ensuite l'accentuation ordinaire : deux moyens qui se combinent pour donner de la variété à l'ensemble, sans se détruire mutuellement ou se confondre. Par là aussi, ils permettent à la pensée poétique de ne pas enlever aux mots, qui par leur sens sont d'une plus grande importance que les autres, leur expression naturelle, grâce à la position qu'ils occupent et à la marche du vers.

La première chose que change la versification rimée dans ce système, c'est la valeur absolue de la *quantité naturelle*. Si, par conséquent, il doit rester encore, en général, une mesure du temps, il faut que celle-ci cherche, dans un autre domaine, pour la lenteur ou la rapidité des sons, un principe qu'elle ne trouvera plus dans la longueur ou la brièveté naturelle des syllabes. Or, ce domaine, comme nous l'avons vu, ne peut être que l'élément spirituel, le sens même des syllabes et des mots. La *signification* est, en définitive, la raison suprême qui détermine la mesure quantitative des syllabes, quoiqu'en général celle-ci soit encore estimée comme essentielle. En même temps, le criterium s'élève de la sphère matérielle et de la forme physique à l'existence spirituelle.

A cela se rattache une autre conséquence qui paraît encore plus importante. En effet, ainsi que nous l'avons déjà indiqué plus haut, cette concentration de l'expression sur la syllabe radicale détruit cette combinaison savante de modes et de flexions qui caractérise le système rhythmique. Or, maintenant, si un tel développement et son ordonnance naturelle en pieds de vers d'après la quantité fixe des syllabes disparaissent, alors tout le système aussi qui s'appuie sur la mesure du temps et ses règles est nécessairement perdu. Tels sont, par exemple, les vers français et italiens, où le mètre et le rhythme, dans le sens des anciens, manquent complétement, de sorte qu'il ne s'agit plus que de calculer le nombre déterminé des syllabes.

La *rime* se présente comme la seule compensation possible à la perte de ces avantages. En effet, d'une part, ce n'est plus la durée qui se coordonne et se régularise, et avec laquelle le son des syllabes se fond d'une manière uniforme et naturelle. D'un autre côté, le sens spirituel s'empare des syllabes radicales et se combine avec elles de manière à former une unité compacte, sans autre développement organique. Dès lors il ne reste plus, comme dernier élément matériel et sensible qui puisse encore se maintenir libre, affranchi à la fois de la mesure du temps et de cette accentuation des radicales, que le *son* même des syllabes.

Or, ce son, pour pouvoir attirer sur lui l'attention, doit d'abord être beaucoup plus fortement marqué que la succession alternative des différents sons, tels que

nous les trouvons dans l'ancienne mesure du vers. Il doit aussi avoir une force beaucoup plus prépondérante que le bruit des syllabes, dans le discours ordinaire, ne peut y prétendre, car il n'est pas seulement destiné à remplacer la mesure organisée du vers : sa tâche est aussi de faire ressortir l'élément sensible, de faire contre-poids à cette domination exclusive de l'accentuation et de la signification des mots. En effet, si une fois la pensée est parvenue à ce degré de concentration intérieure où le côté sensible du langage devient indifférent, le son doit être d'autant plus matériellement et plus grossièrement marqué en dehors de la pensée, et cela pour pouvoir seulement frapper l'attention. Ainsi, en opposition avec les mouvements délicats de l'harmonie rhythmique, la rime doit être un accord grossier, qui n'ait nullement besoin d'une oreille finement exercée, comme l'exige la versification grecque.

En second lieu, la rime, tout en ne se séparant pas de la signification spirituelle, soit des syllabes radicales, soit des pensées en général, contribue cependant à donner au son sensible une valeur relativement indépendante. Or, ce but ne peut être atteint qu'autant que le son des mots déterminés se distingue en soi du son des autres mots, et qu'alors, dans cet isolement, il obtient une existence indépendante, afin de rendre de nouveau à l'élément sensible ses droits par un bruit matériel renforcé. La rime, à ce titre, en opposition avec l'accord entièrement rhythmique, est un son isolé rendu frappant.

En troisième lieu, nous avons vu que c'est l'âme, dans sa concentration intime, qui doit apparaître et se satisfaire dans ces sons.

Or, maintenant, les moyens de versification considérés, jusqu'ici, dans leur riche variété, ayant disparu, il ne reste plus, pour manifester extérieurement ce retour de l'âme sur elle-même, que le principe abstrait de la répétition des sons égaux ou semblables, avec lequel peut se combiner, d'ailleurs, le rapport des pensées analogues dans l'accord rimé des mots qui les expriment. Le mètre de la versification rhythmique se montre comme une simple succession organisée de longues et de brèves. La rime, au contraire, est, sous un rapport, quelque chose de plus matériel. Mais, d'un autre côté, elle est plus abstraite; car l'attention de l'esprit et de l'oreille est simplement attirée sur le retour des sons semblables, souvent combinés à des pensées analogues; retour dans lequel le moi prend conscience de lui-même, se reconnaît et se satisfait dans un reflet de sa propre activité.

Quant aux modes particuliers que nous offre dans son développement ce nouveau système de versification propre à la poésie romantique, je me bornerai, en terminant, à indiquer brièvement ce qu'il y a de plus important au sujet de l'*allitération*, de l'*assonance* et de la *rime* proprement dite.

1° L'*allitération* se trouve le plus fréquemment employée dans l'ancienne poésie scandinave, dont elle

forme une des bases principales ; tandis que l'assonance et la rime finale, bien que celle-ci n'y joue pas un rôle insignifiant, ne se rencontrent que dans certaines espèces de vers. Le principe de la rime à une lettre constitue la rime la plus imparfaite, parce qu'il n'exige pas la répétition de syllabes entières, mais seulement la répétition d'une seule et même lettre et encore de la lettre qui forme le commencement des mots. A cause de la faiblesse de ce son, il est donc nécessaire que d'abord, pour cet usage, ne soient employés que des mots qui déjà en soi aient, à leur syllabe initiale, un accent élevé. D'un autre côté, ces mots ne doivent pas être trop séparés, si l'on veut que la ressemblance de leur commencement soit remarquée par l'oreille. Du reste, la syllabe allitérante peut être une voyelle aussi bien qu'une consonne simple ou double. Cependant les consonnes, conformément à la nature des idiomes dans lesquels domine l'allitération, forment l'élément principal. D'après ces conditions, dans la poésie islandaise, s'est établie cette règle importante : que toutes les lettres rimantes exigent des syllabes accentuées, et que les lettres initiales de celles-ci ne peuvent se rencontrer dans d'autres mots principaux de la même ligne qui ont l'accent à leur première syllabe. En outre, pour compenser ce qu'il y a de trop simple dans cette similitude de sons qui commencent des mots, ce sont principalement les lettres des mots les plus importants par leur signification qui sont employées pour rimer : de sorte qu'ici, également, le rapport des sons

au sens des mots ne manque pas entièrement. — Je supprime d'autres détails.

2° L'*assonance* ne concerne pas les premières lettres des mots, mais elle va déjà au-devant de la rime, en tant qu'elle est la répétition des lettres ayant le même son au milieu ou à la fin des mots différents. Ces mots assonants n'ont pas besoin de former absolument la fin d'un vers, ils peuvent aussi bien se rencontrer à d'autres places. Mais les syllabes finales forment entre elles principalement un rapport assonant par la similitude des lettres individuelles, à la différence de l'allitération qui place la lettre principale au commencement du vers. Ce genre d'assonance se montre, dans son plus riche développement, chez les peuples romans, chez les Espagnols surtout, dont la langue sonore se montre particulièrement propre au retour des mêmes voyelles. En général, il est vrai, l'assonance se borne aux voyelles; cependant ce sont tantôt les mêmes voyelles, tantôt les mêmes consonnes, tantôt les consonnes jointes à une voyelle qui se laissent ainsi accorder.

3° Ce que l'allitération et l'assonance ne peuvent, de cette façon, nous offrir que d'une manière imparfaite, la *rime* le réalise complétement. En effet, chez elle, à l'exclusion des lettres initiales, apparaît la parfaite similitude des syllabes entières, qui, à cause de cette ressemblance, sont mises dans une relation expresse. Peu importe, du reste, ici le nombre des syl-

labes. Les mots d'une syllabe peuvent rimer comme ceux de deux ou plusieurs syllabes; ce qui donne naissance (en allemand) d'une part, à la rime masculine, qui se borne à des mots d'une syllabe, et d'autre part aux rimes féminines qui prennent deux syllabes, et enfin, à la rime appelée *glissante*, qui s'étend à trois et davantage. Les langues du Nord ont de la propension pour les premières, celles du Midi pour les secondes, comme l'italien et l'espagnol. L'allemand et le français peuvent assez bien conserver le milieu. On trouve dans peu d'idiomes des rimes de plus de trois syllabes.

La rime a sa place à la fin des lignes, où le mot rimant, bien qu'il ne soit pas nécessaire de concentrer chaque fois sur lui l'expression spirituelle, attire l'attention, du moins sous le rapport du son. Ensuite les vers se succèdent, soit d'après la loi entièrement simple d'égale répétition de la même rime, soit selon la forme plus artistique de l'alternement régulier et des divers entrelacements symétriques de diverses rimes qui se séparent, se rapprochent dans les rapports les plus variés. Les rimes alors paraissent se trouver, en quelque sorte, immédiatement dans une telle relation, ou se fuir, et cependant se rechercher mutuellement. L'oreille attentive est ou immédiatement satisfaite, ou excitée et tenue en éveil par un plus long retard, et toujours finalement satisfaite par l'arrangement et le retour régulier des mêmes sons.

Parmi les différents genres de poésie, c'est principalement la poésie *lyrique* qui, comme exprimant les sen-

timents intérieurs de l'âme, se sert avec le plus de prédilection de la rime, et, par là, fait du langage lui-même comme une musique de sentiment et de symétrie mélodique. Au lieu de la mesure et du mouvement rhythmique, c'est le son dont l'âme se fait un écho d'elle-même. Par conséquent aussi, cette manière d'employer la rime se développe en un enchaînement simple ou varié de strophes qui forment chacune un tout complet. Les sonnets et les canzones, le madrigal et le triolet, offrent un pareil jeu de sons et d'accords, à la fois plein de sentiment, d'esprit et de finesse. La poésie *épique*, au contraire, lorsque, fidèle à son caractère, elle admet peu le mélange des éléments lyriques, conserve davantage, dans ses entrelacements, une marche uniforme, sans se renfermer en strophes. Les tercines de Dante, dans *la Divine comédie*, en opposition avec ses canzones lyriques et ses sonnets, peuvent nous en offrir un exemple. — Mais je ne veux pas m'égarer en m'engageant plus loin dans ces détails.

3° Combinaison des deux systèmes.

Maintenant, si nous avons séparé et opposé, de la manière indiquée, la versification rhythmique et la rime, il s'agit de savoir, en troisième lieu, si l'on ne peut concevoir et réaliser leur réunion. A ce titre, quelques idiomes modernes se font principalement remar-

quer. Chez eux, en effet, on ne peut absolument nier ni un renouvellement du système rhythmique, ni, sous un certain rapport, une combinaison de celui-ci avec la rime. Si, par exemple, nous nous en tenons à notre langue maternelle, il me suffit de mentionner, relativement au premier point, Klopstock, qui faisait peu de cas de la rime, et, au contraire, s'attacha, avec un grand sérieux et un zèle infatigable, à imiter les anciens dans la poésie épique aussi bien que dans la poésie lyrique. Voss et d'autres marchèrent sur ses traces et cherchèrent, pour cette manière rhythmique de traiter notre langue, des règles toujours plus fixes. Gœthe, au contraire, était peu familier avec l'antique mesure des syllabes ; et il demandait, non sans raison :

« Si ces amples draperies font le même effet à nos yeux qu'à ceux des anciens. »

Je me bornerai à ajouter, à ce sujet, quelques mots à ce que j'ai dit plus haut sur la différence entre les langues anciennes et les langues modernes. La versification rhythmique repose sur la longueur et la brièveté naturelle des syllabes ; elle a, par conséquent, en elle-même une mesure fixe que l'expression spirituelle ne peut ni changer ni ébranler. Au contraire, les idiomes modernes sont privés de cette mesure naturelle, parce qu'en eux l'accent verbal, donné par la signification, peut rendre longue une syllabe, par opposition aux autres à qui manque cette importance significative. Mais, maintenant, ce principe d'accentuation ne fournit, pour la longueur ou la brièveté des syllabes, aucune com-

pensation suffisante, parce qu'il laisse, de nouveau, les longues et les brèves incertaines et chancelantes. En effet, le sens plus expressif d'un mot peut d'autant mieux rendre bref un autre mot qui a reçu un accent verbal ; de sorte que la règle précédente n'a rien d'absolu. *Du liebst*, par exemple, par la différence d'expression qui, conformément au sens des deux mots, doit être attribué à l'un ou à l'autre, peut former un spondée, un iambe ou un trochée. On a cherché à la vérité, aussi, dans notre langue, à revenir à la quantité naturelle des syllabes. Mais de pareils principes, à cause de la prépondérance qu'obtiennent la signification spirituelle et son accent fortement marqué, ne peuvent être introduits. Et, de fait, cela dérive aussi de la nature de la chose même ; car si la mesure naturelle doit former la base, il faut que le langage ne soit pas spiritualisé de la manière qui a lieu aujourd'hui. Or, si précisément celui-ci s'est élevé, dans son développement, à une telle domination du sens spirituel sur l'élément matériel, dès lors le principe déterminant pour la valeur des syllabes ne peut plus être tiré de la quantité sensible, mais de ce dont les mots ne sont que les signes. Le sentiment que l'esprit a de sa liberté s'oppose à ce que le côté *temporel* du langage se maintienne dans sa réalité objective, se laisse façonner et coordonner pour lui-même d'une manière indépendante.

Cependant, il n'est pas dit pour cela que nous devons bannir totalement de notre langage le mode rhythmique, non rimé, de la mesure des syllabes.

Mais il est essentiel d'insister sur ce point : que, conformément à la nature du langage moderne dans son développement, il n'est pas possible d'atteindre au plastique du mètre, selon la manière solide et compacte des anciens. Aussi, comme compensation, doit apparaître et se perfectionner un autre élément, qui en soi est déjà d'une nature plus spirituelle que la quantité naturelle et fixe des syllabes. Cet élément, c'est l'accent du vers, aussi bien que la césure, qui, dès lors, au lieu de se mouvoir indépendant de l'accent verbal, se combine avec lui, et, par là, ressort d'une façon plus expressive, quoique aussi plus abstraite, puisque la variété de cette triple accentuation que nous trouvons dans l'ancienne rhythmique est, par cette fusion, entièrement perdue. Mais c'est uniquement d'après ce principe que les rhythmes anciens, qui frappaient plus fortement l'oreille, peuvent être imités avec succès ; car la base quantitative fixe manque pour les différences plus fines et les combinaisons plus compliquées, et d'ailleurs une accentuation en quelque sorte plus lourde, qui fournit le principe déterminant, n'offre en soi aucun moyen de compensation.

En ce qui regarde maintenant la *combinaison* réelle du rhythme et de la rime, elle est aussi permise dans la versification moderne, quoiqu'à un degré encore plus limité, que l'introduction de l'ancienne mesure du vers.

En effet, la distinction dominante des longues et des brèves, d'après l'accent verbal, n'est pas tout à fait un

principe matériel suffisant; elle n'occupe pas toujours l'oreille, sous le rapport sensible, dans une proportion telle, qu'il ne soit pas nécessaire à la poésie, dans la prépondérance du côté spirituel, de recourir, comme complément, au son et à l'écho répété des syllabes.

Mais, en même temps, sous le rapport du mètre, il faut opposer au son de la rime et à la force qui le caractérise, un égal contre-poids. Or, maintenant, comme ce n'est plus la différence naturelle des syllabes quant à la quantité, ni leur diversité, qui doivent se développer et dominer, il ne peut être question, pour ce rapport temporel, que d'une égale répétition de la même mesure du temps; ce qui fait que la mesure commence à se faire valoir ici avec plus de force que cela n'était permis dans le système rhythmique. Tels sont, par exemple, nos iambes allemands rimés, et nos trochées que, dans la récitation, nous avons soin de scander d'une manière plus cadencée que les iambes sans rimes des anciens; quoique le temps d'arrêt des césures, la manière de faire ressortir certains mots, à cause du sens, par une prononciation plus marquée, la manière d'appuyer sur eux, puissent de nouveau former un contraste avec l'égalité abstraite des syllabes, et, par là, produire une diversité animée. Du reste, en général, la mesure ne doit pas être aussi fortement marquée dans la poésie que cela est nécessaire ordinairement dans la musique.

Mais maintenant, on a vu que la rime ne peut se combiner qu'avec des mesures de vers telles, qu'à cause

de l'alternement simple des longues et des brèves et du retour constant des pieds semblables, l'élément sensible, dans les langues modernes traitées selon les lois du rhythme, ne soit toujours que faiblement développé. Il en résulte que l'emploi de la rime, dans les mesures de syllabes plus riches, imitées des anciens (comme, par exemple, dans les strophes alcaïques ou saphiques), paraîtrait non-seulement une superfluité, mais une contradiction insoluble ; car les deux systèmes reposent sur des principes opposés. Aussi la tentative de les réunir de la manière indiquée ne pourrait que les combiner dans cette opposition même ; ce qui ne produirait qu'une contradiction qui ne pourrait être levée, et serait, par conséquent, choquante. Sous ce rapport, l'emploi de la rime n'est permis que là où le principe de l'ancienne versification ne doit se faire valoir que dans un écho éloigné et avec des changements essentiels qui proviennent du système de la rime.

Tels sont les points essentiels que l'on peut établir, en général, au sujet de l'expression poétique dans sa différence d'avec la prose.

LIVRE DEUXIÈME.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE POÉSIE.

I. Ce que nous avons surtout démontré jusqu'ici, c'est que si l'élément spirituel est le fond de la poésie, elle ne doit cependant le développer, ni, à l'exemple des arts figuratifs, dans des formes visibles, ni, comme la musique, sous la forme du sentiment, ni enfin, comme la pensée réfléchie, sous la forme abstraite et générale; elle doit se tenir dans un juste milieu entre ces extrêmes. Cet élément moyen, qui est celui de l'*imagination*, appartient donc, à la fois, au domaine de la sensibilité et à celui de la raison. Il participe de la raison par la pensée générale qui pénètre les détails et leur imprime l'unité; des arts figuratifs par l'image qui conserve le caractère de la forme et de l'étendue. L'imagination, ensuite, se distingue essentiellement de la pensée pure en ce que, du côté de la perception

sensible où elle prend son point de départ, elle laisse les formes du monde visible simplement juxtaposées sans liaison mutuelle ; tandis que la pensée rationnelle, au contraire, les conçoit dans leur rapport de dépendance logique, de réciprocité ou de causalité. Si donc l'imagination poétique, dans ses produits artistiques, rend nécessaire une unité intérieure dans toutes les parties, cette harmonie cependant, à cause du défaut de liaison auquel l'imagination ne peut se dérober, doit rester cachée ; c'est par là précisément que la poésie devient capable de représenter un sujet sous cette forme organique et vivante, en vertu de laquelle les parties, tout en se combinant intimement, conservent l'apparence de leur indépendance. Par là, également, il devient possible à la poésie de donner au sujet qu'elle a choisi tantôt un caractère qui le rapproche davantage de la pensée pure, tantôt un caractère plus sensible et plus matériel. Aussi n'exclut-elle ni les plus hautes spéculations de la philosophie, ni les objets empruntés à la nature extérieure. Seulement, elle n'expose pas les premières à la manière du raisonnement ou de la déduction scientifique, et elle ne représente pas les seconds dans leur existence insignifiante. La poésie, d'ailleurs, a pour but de nous offrir un monde idéal dont l'essence substantielle se développe de la manière la plus riche sous la forme des actions, des événements et des passions de la vie humaine.

II. Or, maintenant, comme nous l'avons vu, ce dé-

veloppement ne peut s'opérer, quant à la forme sensible, par le bois, la pierre ou la couleur, mais seulement par le langage dont la versification, les intonations, sont en quelque sorte les gestes du discours. D'un autre côté, la *parole* n'a pas, comme une œuvre des arts figuratifs, une existence permanente, indépendante de l'artiste. Les œuvres de la poésie doivent être récitées, chantées, prononcées, en un mot, représentées par une personne vivante, comme les œuvres de la musique. Nous avons, il est vrai, l'habitude de lire les poésies épiques et lyriques, d'entendre déclamer les pièces dramatiques avec accompagnement de gestes. Mais la poésie est, par sa nature même, essentiellement *parlée*. Les sons de la parole doivent d'autant moins lui manquer, que c'est le seul côté par lequel elle est dans un rapport réel avec l'existence extérieure. En effet, si les lettres imprimées ou écrites sont quelque chose d'extérieur, ce ne sont que des signes indifférents pour les sons et les mots. Nous avons, à la vérité, considéré précédemment les mots, également comme de simples signes; mais la poésie, au moins, façonne l'élément temporel, la durée de ces sons et leur partie musicale; elle en fait ainsi des matériaux pénétrés par la vitalité spirituelle de ce dont ils sont les signes. Tandis qu'un ouvrage imprimé ne nous met sous les yeux que des caractères extérieurs, en soi indifférents, et qui n'ont plus aucun rapport avec la pensée, au lieu de faire résonner les mots à l'oreille dans leur mesure cadencée. Si donc nous nous contentons de la simple lecture,

c'est, en partie, un effet de l'habitude que nous avons de nous représenter comme parlé ce qui est lu, en partie par cette raison que la poésie, seule entre tous les arts, est déjà complète pour l'esprit par ses côtés essentiels, et qu'elle ne s'adresse pas réellement aux sens, soit à la vue, soit à l'ouïe. Cependant, précisément à cause de cette spiritualité, comme art, elle ne doit pas entièrement écarter le côté de la manifestation réelle, si elle ne veut pas tomber dans une imperfection semblable à celle, par exemple, d'un simple dessin qui doit remplacer les tableaux d'un grand coloriste.

III. Comme art universel, la poésie n'est soumise à aucun mode particulier de développement résultant de l'emploi de ses matériaux. Aussi, n'emprunte-t-elle le principe de division qui sert à établir les différents genres de poésie qu'à l'idée générale de la représentation artistique.

1° Sous ce rapport, d'abord elle représente le monde moral tout entier sous la forme de la réalité extérieure. Par là, elle reproduit en soi le principe des arts figuratifs qui offrent à nos regards les objets extérieurs eux-mêmes. Ensuite, cette image, pour ainsi dire sculpturale, qu'elle présente à notre esprit, elle la développe d'une manière déterminée par l'action des hommes et des dieux ; de sorte que tout ce qui arrive procède à la fois de puissances morales, soit divines, soit humaines, et d'obstacles extérieurs qui réagissent sur l'action et en retardent la marche. Cette action prend, dès lors, la forme d'un *évé-*

nement, dans lequel elle se déroule librement, et devant lequel le poète s'efface. Retracer de tels événements est la tâche de la poésie *épique;* elle expose, en effet, avec une largeur et un abandon poétiques, une action, dans toutes ses phases, avec les caractères qui en relèvent la grandeur, au milieu des complications et des aventures qu'occasionnent les accidents extérieurs. Elle représente ainsi *l'objectif* dans son objectivité même. — En outre, ce monde idéal, dont le tableau est offert à l'imagination, celui qui le chante le fait de telle sorte, qu'il ne l'annonce pas comme sa propre conception, comme l'expression de son inspiration personnelle. Le *chantre*, le *rapsode* récite mécaniquement sur un rhythme dont la régularité se rapproche du mouvement mécanique. Sa parole tranquille roule avec calme et uniformité. Les événements qu'il raconte doivent paraître indépendants de lui, trop imposants pour qu'il lui soit permis d'y associer sa personnalité.

2° L'opposé du genre épique est la poésie *lyrique*. Ce qu'elle exprime, c'est le *subjectif*, le monde intérieur, les sentiments, les contemplations et les émotions de l'âme; au lieu de retracer le développement d'une action, son essence et son but final sont l'expression des mouvements intérieurs de l'âme de l'individu. Ici donc ce n'est plus le spectacle de tout un monde qui se déroule à nos yeux sous la forme d'un grand événement; c'est la pensée personnelle, le sentiment et la contemplation internes, mais dans ce qu'ils ont de vrai et de substantiel; et le poète les exprime comme sa pensée

propre, sa passion à lui, sa disposition personnelle ou le résultat de ses réflexions, et comme production vivante de son esprit. Aussi, quant à l'exposition extérieure, ce sentiment qui remplit son âme ne peut nullement se contenter d'un débit mécanique, comme cela suffit pour la poésie épique. Le chantre, au contraire, doit exprimer les idées que renferme l'œuvre lyrique, comme son inspiration propre, comme quelque chose qu'il sent profondément. Ce mode d'expression doit même affecter le caractère musical, permettre et même quelquefois rendre nécessaires les modulations variées de la voix, le chant, l'accompagnement des instruments, etc.

3° Le troisième genre de poésie réunit les caractères des deux précédents : le caractère objectif dans une action qui se déroule sous nos yeux, et le caractère subjectif dans les motifs intérieurs qui font agir les personnages, et dans leur destinée, qui n'est autre que le résultat nécessaire de leurs passions et de leurs actions. Ici, donc, comme dans l'épopée, une action est mise sous nos yeux; une lutte s'engage, qui se termine par un dénoûment. Des puissances morales sont aux prises, des incidents s'entremêlent, et l'activité humaine se combine avec celle d'un destin qui détermine la marche des événements ou d'une providence qui les dirige. Mais l'action ne nous apparaît pas comme un événement passé, sous la forme d'un simple récit froid et inanimé. Nous la voyons sortir vivante et présente de la volonté des personnages, de leurs passions et de leur caractère individuel; ce qui représente le principe de la

poésie lyrique. En même temps, ces personnages ne se bornent pas à exprimer leurs sentiments; ils apparaissent dans le développement de leurs passions, et marchent à l'accomplissement d'un but que poursuit leur volonté. Comme dans la poésie épique, qui représente le côté substantiel des choses, ces passions et ces motifs tirent leur valeur des principes éternels de la raison et de la vie humaine. Ce sont également ces principes et les situations au milieu desquelles se détermine la volonté des personnages qui ennoblissent leur destinée. Or, cette combinaison des deux termes de l'existence, dont l'un procède de l'autre, et qui constituent la nature même de l'esprit, forme comme *action* le fond et la forme de la *poésie dramatique*. — Quant à la représentation, outre les décorations extérieures du lieu de la scène, la personne tout entière de celui qui représente cette action est mise en jeu; car c'est l'homme vivant lui-même qui est l'instrument de la représentation. Dans le drame, comme dans la poésie lyrique, il doit exprimer ce dont il est pénétré comme ses impressions et ses idées propres. Mais, d'un autre côté, il est en rapport avec d'autres personnages vis-à-vis desquels il joue un rôle. Dès lors, il doit ajouter à l'expression du langage celle des gestes, qui sont, aussi bien que la parole, le langage de l'âme, et qui réclament une forme artistique. Déjà, la poésie lyrique va elle-même quelquefois jusqu'à partager les sentiments qu'elle exprime entre divers personnages, et à distribuer des scènes. A plus forte raison, le sentiment per-

sonnel se manifeste par des actions ; par conséquent, il rend nécessaire le langage d'action qui exprime d'une manière synthétique les idées dispersées dans les mots, et donne à l'expression quelque chose de plus personnel et de plus déterminé. Si maintenant les gestes sont portés à un tel degré d'expression qu'ils puissent se passer de la parole, alors naît la pantomime, dans laquelle le mouvement rhythmique de la poésie devient une sorte de mouvement rhythmique et pittoresque des membres. Cette musique plastique des poses et des mouvements du corps anime l'œuvre immobile de la statuaire, et la danse réunit en soi, de cette manière, les caractères de la musique et de la sculpture.

CHAPITRE PREMIER.

Poésie épique.

L'*Epos* (littéralement le *mot*), la *Saga*, est un récit où le fait est *dit*, raconté de telle sorte qu'il se confond, s'identifie avec le discours même. Pour cela, il est nécessaire que le fond du récit soit un fait indépendant, complet en soi, et que, d'un autre côté, le discours le révèle tout entier dans sa substance et ses rapports, dans toute l'étendue de ses circonstances et de son développement.

Nous envisagerons la poésie épique d'abord dans son *caractère général*.

Nous insisterons ensuite sur les *points particuliers* qui sont les plus importants à considérer dans l'épopée proprement dite.

Nous mentionnerons, enfin, quelques-unes des formes diverses que nous offrent les œuvres épiques dans le cours du *développement historique* de ce genre de poésie.

I. Caractère général de la poésie épique.

I. Le mode de représentation épique le plus simple, quoiqu'il soit encore exclusif et imparfait dans son abstraite simplicité, consiste à dégager du monde réel et de la richesse de ses manifestations passagères un objet substantiel, indépendant et nécessaire, et à l'exprimer laconiquement en termes épiques.

Le premier mode par lequel nous pouvons commencer dans l'étude de ce genre de poésie, c'est l'*Épigramme* dans sa signification primitive c'est-à-dire une inscription gravée sur des colonnes, des meubles, des monuments, des offrandes aux dieux ; c'est comme une main spirituelle qui indique quelque chose, puisque, avec le mot inscrit, sans discours, elle explique l'objet présent. Ici, l'épigramme *dit* simplement ce qu'est la chose. L'homme n'exprime pas encore sa pensée personnelle ; il regarde autour de lui, et l'objet, le lieu qu'il a sous les yeux, qui l'intéressent vivement, il leur applique une brève explication mais qui porte sur l'essence même de la chose.

Nous pouvons trouver ensuite un degré supérieur dans une forme poétique où la dualité des termes, l'objet et l'inscription, s'effacent. En d'autres termes, la poésie n'exprime alors qu'une idée, sans qu'un objet sensible soit présent. A cette forme se rattachent les *Gnomes* des anciens, les *maximes* morales qui résument

d'une manière concise ce qui a en soi plus de force, de stabilité que les choses sensibles, ce qui offre une signification plus générale que les monuments destinés à rappeler un fait particulier, ce qui est plus durable que des présents funéraires, des colonnes et des temples, savoir : les devoirs de la vie humaine, la sagesse pratique, la conception des principes fixes et des lois de l'ordre moral, au point de vue à la fois pratique et spéculatif. Ce qui constitue ici le caractère épique de pareilles sentences, c'est qu'elles ne se manifestent pas comme l'expression des sentiments personnels de l'individu, ni de ses réflexions. Il en est de même de l'impression qu'elles produisent; elles n'ont pas davantage pour but d'émouvoir le cœur ou de l'intéresser, de lui faire éprouver des sentiments ; elles se bornent à évoquer dans la conscience de l'homme la vérité morale avec son caractère substantiel, comme devoir, comme ce qui est l'honnête, ce qui convient.

L'*ancienne Élégie* grecque a, en partie, ce ton épique. Ainsi, quelque chose de Solon nous a été conservé dans ce genre, qui s'élève facilement au caractère et au style parénétiques. Ce sont des exhortations, des avertissements relatifs à la vie publique, aux lois, à la moralité, etc. Les *Vers dorés*, qui portent le nom de Pythagore, se laissent aussi ranger dans cette catégorie. Cependant ce ne sont toujours là que des genres mixtes, qui sans doute conservent le ton d'un genre déterminé, mais sans pouvoir, à cause de l'imperfection du sujet, parvenir à un parfait développement. Ils courent aussi

le risque de prendre le ton d'un autre genre, comme par exemple, du genre lyrique.

Maintenant, de pareilles maximes peuvent abandonner leur forme fragmentaire et leur caractère indépendant pour se réunir et se coordonner en un grand tout, qui alors est d'une nature tout à fait épique. En effet, ce n'est ni un simple sentiment lyrique, ni une action dramatique, qui en fait le fond ; c'est un cercle réel et déterminé de la vie, dont la nature essentielle, tant par son côté général que par ses particularités, ses faits journaliers, ses devoirs déterminés, etc., doit être révélée à la conscience. Ce sujet forme l'unité qui maintient les parties et le centre proprement dit. Conformément au caractère de ce genre tout entier, qui révèle le fond durable de l'existence, la vérité générale en soi, avec un but d'avertissement ordinairement moral, en un mot, qui contient une doctrine ou une exhortation à une vie moralement bonne, de pareilles productions offrent un ton *didactique*. Cependant, par la nouveauté des maximes de sagesse, par la fraîche intuition de la vie et leur naïveté, elles restent encore bien loin du caractère réfléchi des poésies didactiques postérieures. Quoiqu'un libre champ y soit ouvert à l'élément descriptif, elles fournissent la preuve complète que l'ensemble de l'enseignement, comme de l'exposition, est puisé dans la réalité vivante elle-même, saisie dans sa substance intime. Comme exemple plus précis, je me contenterai de citer *les Travaux et les Jours* d'Hésiode, dont le mode original d'enseignement et de

description nous plaît tout autrement, au point de vue poétique, que la froide élégance, l'érudition et la déduction systématique des idées, dans les *Géorgiques* de Virgile.

II. Mais, au lieu des modes particuliers jusqu'ici indiqués, au lieu des épigrammes, des gnomes et des poëmes didactiques, la poésie peut prendre pour sujet les domaines *particuliers* de la nature ou de l'existence humaine, afin d'offrir à l'imagination, dans un langage harmonieux et concis, ce qui en fait le fond éternel et les lois. Elle peut, en même temps, dans cette combinaison plus étroite de l'idéal et du réel, y mêler un conseil donné par l'organe de la poésie. On a, alors, un second cercle plus profond, et où le but didactique et moral est moins explicite. Nous pouvons accorder cette place aux *Cosmogonies* et aux *Théogonies*, ainsi qu'à ces anciennes productions de la philosophie qui ne sont pas encore capables de se dégager de la forme poétique.

Ainsi, par exemple, l'exposition de la philosophie éléatique dans les *poëmes de Xénophane et de Parménide*, particulièrement au début du livre de Parménide, conserve encore un caractère épique. L'idée de l'ouvrage, c'est l'*Unité* absolue qui, en face des existences passagères et des mobiles phénomènes de la nature, apparaît comme l'être immuable et éternel. Or rien ne satisfait mieux l'esprit qui cherche avec ardeur la vérité que cette conception de la substance éternelle dans

son unité abstraite et universelle. Inspirée et dilatée par la grandeur de cet objet, et luttant avec sa puissance, l'âme s'abandonne à son essor ; la pensée prend facilement un tour lyrique, quoique l'exposition des vérités qui pénètrent dans l'intelligence porte en soi un caractère purement positif et par conséquent objectif.

Dans les *Cosmogonies*, c'est la naissance des choses, et, avant tout, celle de la nature, l'éruption et la lutte des puissances qui y dominent, qui forme le fond du poëme. Aussi, l'imagination poétique cherche à se représenter d'une manière plus concrète et plus riche la génération des êtres sous la forme d'actions et d'événements. Elle personnifie, sous des traits plus ou moins déterminés, les forces et les phénomènes de la nature qui se développent dans ses différents règnes, et en les symbolisant, elle leur donne la forme des événements et des actions de la vie humaine. A ce genre, épique par le sujet et le mode de représentation, appartiennent principalement les poëmes des religions de la nature en Orient. La poésie indienne, surtout, est hautement féconde en inventions et en descriptions, où de pareilles conceptions sont exposées dans des récits grossiers et licencieux sur la naissance du monde et des puissances qui agissent dans son sein.

Le même caractère se rencontre dans les *Théogonies*. Elles prennent ici en particulier leur place légitime, lorsque, d'une part, les dieux individuels, dans leur multiplicité, n'ont plus pour base principale de leur puissance et de leurs actions les phénomènes de la na-

ture physique, et que, d'un autre côté, ce n'est pas encore un dieu qui crée le monde spirituellement par la pensée, et qui, dans un monothéisme jaloux, ne souffre pas d'autres dieux à côté de lui. La religion grecque seule tient ce beau milieu ; elle trouve une matière impérissable pour ses théogonies dans l'apparition de la race divine de Jupiter, qui non-seulement s'affranchit de la licence des premières puissances de la nature, mais leur livre des combats ; naissance et combats qui, en réalité, forment toute l'histoire des divinités éternelles de la poésie. Nous possédons un exemple bien connu d'un pareil mode de conception épique dans la théogonie qui nous est parvenue sous le nom d'Hésiode. Ici l'ensemble des révolutions du monde prend tout à fait la forme d'événements humains. Ces conceptions sont moins purement symboliques ; les divinités appelées à un empire moral abandonnent la forme de puissances physiques pour revêtir celle de l'individualité spirituelle qui répond à leur essence, et, par conséquent, elles ont droit d'agir et d'être représentées sous des traits humains.

Néanmoins, ce qui manque encore à ce genre d'épopée, c'est d'abord la vraie unité poétique. En effet, les actions et les événements que peuvent décrire de pareilles poésies offrent bien en soi une succession nécessaire de faits et d'incidents, mais aucune action individuelle qui parte d'un centre, qui trouve en elle-même son unité, et forme un cercle complet et indépendant. D'un autre côté, le sujet ici, par sa nature

même, n'embrasse pas le monde dans sa totalité, puisque l'activité, à proprement parler humaine, en est absente; seule, cependant, celle-ci peut fournir une base réelle et vivante pour l'action des puissances divines. La poésie épique doit donc, pour parvenir à sa forme parfaite, se débarrasser de ces défauts.

III. C'est ce qui a lieu dans l'*Épopée* proprement dite. Les genres précédents, que l'on écarte ordinairement de son domaine, offrent, sans doute, le ton épique; cependant le sujet n'est pas encore véritablement poétique. En effet, les maximes morales et les philosophèmes ne sont toujours que des abstractions et des généralités. Or, l'œuvre vraiment poétique représente une idée concrète sous une forme individuelle. — Quant à l'épopée, elle a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue de ces circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière.

L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce qui constitue le fond et la forme du poëme épique proprement dit. A ce fait général se rattachent, d'un côté, la conscience religieuse de toutes les vérités profondes de l'esprit humain; de l'autre, la vie politique civile et domestique, jusqu'aux usages, aux besoins matériels et aux moyens de les satisfaire. Et tout cela est vivifié dans l'épopée

par une combinaison étroite avec les actions et le caractère des personnages. Car, pour la poésie, la vérité générale n'existe que sous des traits individuels et avec une physionomie vivante. Un pareil sujet, qui embrasse tout un monde, et cependant se concentre d'autant plus dans une action individuelle, doit alors se développer d'une manière calme, sans se presser comme l'action dramatique, qui se hâte vers un but et un dénoûment final. Il faut que nous puissions nous arrêter à contempler la marche imposante des événements, nous laisser même captiver par les tableaux particuliers et par les épisodes, et les goûter dans tous leurs détails. La marche du poëme conserve ainsi la forme d'un enchaînement régulier, mais non étroit; son unité ne réside que dans le fond du sujet épique. Aussi, quand, à cause de son étendue et de l'indépendance relative des parties, il semble offrir des solutions de continuité, on ne doit cependant pas le considérer comme un recueil de chants détachés. De même que toute œuvre poétique, il doit former un tout organique, mais se dérouler avec calme, de manière que chaque partie, chaque image vivante de la réalité, puisse attirer sur elle notre attention et nous intéresser.

Comme exprimant ainsi toute une civilisation primitive, l'œuvre épique est la *Saga*, la Bible d'un peuple; et toute grande et importante nation a un pareil livre vraiment national, dans lequel est exprimé ce qui constitue son génie. Sous ce rapport, ces monuments ne sont rien moins que les sources profondes où un peuple

puise la conscience de lui-même. Et il serait intéressant de former une collection de pareilles bibles épiques. Car la série des épopées, lorsqu'elles ne sont pas des œuvres artificielles d'une époque ultérieure, serait, pour nous, une galerie où figurerait l'esprit de chaque peuple comme dans un tableau fidèle. Cependant, toutes les bibles n'ont pas la forme poétique de l'épopée. D'un autre côté, les peuples qui ont mis ce qu'ils avaient de plus saint, dans la vie religieuse et profane, sous la forme d'œuvres épiques, ne possèdent pas tous des bibles religieuses. L'Ancien Testament, par exemple, renferme bien plusieurs récits du genre épique mêlés à des histoires réelles, aussi bien que des morceaux poétiques semés çà et là. L'ensemble, cependant, n'est nullement une œuvre d'art. De même, le Koran se borne principalement au côté religieux. Le reste, le monde des peuples, n'est qu'une addition plus tardive. Au contraire, il manque aux Grecs, qui ont dans les poëmes d'Homère une bible poétique, des livres religieux comme nous en trouvons chez les Indiens et les Perses.

Mais là où nous rencontrons des épopées primitives, nous avons à distinguer essentiellement ces livres fondamentaux des œuvres classiques postérieures, qui ne présentent plus le tableau total de l'esprit d'un peuple, et ne le reflètent que d'une manière partielle dans l'une de ses directions particulières. C'est ainsi que la poésie dramatique des indiens, ou les tragédies de Sophocle, ne nous donnent nullement un

semblable tableau, comme le Ramayana, le Mahabharata, ou l'Iliade et l'Odyssée.

Maintenant, comme, dans l'épopée proprement dite, la conscience naïve d'une nation s'exprime, pour la première fois, d'une manière poétique, le véritable poëme épique apparaît nécessairement à l'époque intermédiaire où un peuple s'éveille de la stupidité, et où son esprit est déjà assez fort pour manifester au dehors son propre monde, et s'y sentir chez lui. Mais, d'un autre côté, tout ce qui, plus tard, est dogme fixe, ou loi morale et religieuse reste encore une pensée vivante et individuelle ; la volonté et le sentiment ne sont pas encore distingués l'un de l'autre.

Plus tard, l'esprit individuel, en se développant, se détache des idées et de la vie générale d'une nation, de ses situations, de sa manière de penser, de ses actions et de ses destinées. En même temps, s'opère dans l'homme la séparation du sentiment et de la volonté. A la poésie épique succèdent alors, d'abord la poésie lyrique, et ensuite la poésie dramatique ; et celles-ci parviennent à leur plus haute maturité. C'est ce qui arrive surtout dans les derniers jours de la vie d'un peuple. Alors les principes qui doivent diriger l'homme dans sa conduite, n'émanent plus directement de son cœur et de sa conscience, ils lui apparaissent comme formant un code extérieur tracé par la justice et les lois positives. C'est une organisation politique, un ensemble de prescriptions morales, qui s'imposent à lui comme une nécessité à laquelle il doit soumettre sa volonté. Dès lors,

en opposition avec cet ordre de choses positif et prosaïque, l'âme se crée, en quelque sorte, un monde distinct et indépendant, un monde idéal d'intuition, de réflexion et de sentiment. Le poëte, sans sortir encore de la sphère contemplative, exprime *lyriquement* cette concentration intérieure et ce commerce intime avec les choses de l'âme. Ou bien c'est la passion active et pratique, qui prend une telle prépondérance qu'elle devient la chose principale. Or, en cherchant à concentrer sur elle l'attention et l'intérêt, elle enlève aux circonstances extérieures, à l'action générale et aux événements leur indépendance épique. Cette force individuelle des caractères et des passions, qui acquiert plus d'intensité et de concentration active, conduit à la poésie *dramatique*. Mais l'épopée exige encore cette unité immédiate du sentiment et de l'action, d'un dessein intérieur poursuivi par les personnages et des événements, des accidents extérieurs qui s'accomplissent fatalement, unité qui, dans son originalité et sa vérité, n'existe qu'aux premières périodes de la vie nationale.

Il ne faudrait cependant pas s'imaginer qu'un peuple, dans son âge héroïque, vrai berceau de son épopée, possède déjà l'art de se peindre poétiquement lui-même. Car autre chose est une nationalité poétique en soi dans son existence réelle, autre chose est la poésie comme sentiment et conception, comme représentation artistique d'un pareil état de civilisation. Le besoin d'exprimer ses conceptions, le développement de l'art, en un mot, est plus tardif que la vie poétique elle-même dans

sa primitive naïveté. Homère et les poëmes qui portent son nom, sont postérieurs de plusieurs siècles à la guerre de Troie, qui est aussi bien un événement réel que, pour moi, Homère est un personnage historique. De même Ossian, s'il est l'auteur des poésies qui lui sont attribuées, chante un passé héroïque, dont l'éclat déchu provoque ses souvenirs et lui fait éprouver le besoin d'une représentation poétique.

Malgré cette distance qui sépare le poëte de son sujet, un lien étroit cependant doit subsister entre eux. Il est nécessaire que le poëte vive encore dans des relations, des idées, des croyances semblables, qu'il sente simplement le besoin d'ajouter la pensée poétique et la forme de l'art, à des choses qui sont encore la substance intime de son époque et la sienne. Si, au contraire, cette affinité entre l'esprit de son temps et les événements qu'il décrit n'existe pas, son poëme sera nécessairement contradictoire et disparate. Deux principes, l'un qui sert de base au monde épique qu'il doit représenter, l'autre qui domine son imagination, sont en présence. Si l'un est essentiellement différent de l'autre, de là naît un désaccord qui nous paraît choquant. D'un côté, en effet, nous voyons des scènes d'un âge passé, de l'autre, des formes, des idées, des opinions d'un présent qui en diffère, combinées par l'effort d'une réflexion habile. Ces procédés d'un art savant, appliqués à des croyances antérieures, n'aboutissent qu'à une œuvre froide. Ou ils prennent un air de superstition, ou ils n'offrent qu'un vide ornement et un mécanisme poétique, au-

quel manquent une âme et une vitalité propres.

Ceci nous conduit à montrer la place que doit occuper le poëte dans la poésie épique proprement dite.

Quoique l'épopée doive être, en réalité, la représentation objective d'un monde indépendant, auquel le poëte doit tenir encore par ses idées, et avec lequel il sait s'identifier, cependant l'œuvre d'art qui représente ce monde, est et reste une *libre production* de l'individu. Sous ce rapport, nous pouvons rappeler encore une fois l'expression si remarquable d'Hérodote; lorsqu'il dit qu'Homère et Hésiode ont donné aux Grecs leurs dieux. Déjà cette libre hardiesse de création qu'Hérodote attribue à ceux que l'on regarde comme les vrais poëtes épiques de la Grèce, nous montre, par un exemple, que, si le sujet des épopées doit être ancien, elles n'ont pas, cependant, à retracer l'état le plus ancien. En effet, il n'est presque pas de peuple qui, plus ou moins, dans son âge primitif, n'ait reçu une culture étrangère, un culte étranger qu'il s'est laissé imposer. Car, la simplicité, la superstition, la barbarie de l'esprit, consistent précisément à ne pas pouvoir tirer de chez soi les idées les plus hautes, à savoir quelles sont venues du dehors, au lieu d'être sorties du caractère national et de la conscience individuelle. Ainsi, par exemple, les Indiens avant l'époque de leurs grandes épopées, ont dû certainement parcourir plusieurs grandes révolutions dans leurs croyances religieuses et les autres formes de leur civilisation. Les Grecs, aussi, ont eu à façonner, selon leur génie propre, les tradi-

tions importées de l'Asie, de la Phrygie, de l'Asie mineure, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Les Romains trouvèrent derrière eux des éléments grecs; les Barbares, à l'époque des invasions, la civilisation romaine et le christianisme. C'est seulement lorsque le poëte, avec la liberté de son génie, secoue un pareil joug, regarde dans ses mains, estime dignement son propre esprit, et qu'ainsi le nuage qui obscurcissait sa pensée se dissipe; c'est alors que commence l'époque favorable à l'épopée. Car, plus tard, un culte devenu abstrait, des dogmes perfectionnés, des principes politiques et moraux fermement établis, sont déjà en dehors de la vie nationale dans toute son originalité. Au contraire, le véritable poëte épique, malgré l'indépendance de ses créations, reste national par les idées, les passions et les desseins de ses personnages, ainsi que par la couleur locale de ses tableaux. Ainsi, le monde décrit par Homère est essentiellement grec. Or, ce monde qu'il habite et où il est chez lui, nous l'habitons avec lui. Nous n'y sommes pas dépaysés, parce que c'est le vrai que nous contemplons dans l'esprit vivant qui l'anime, et que cela nous plaît et nous intéresse. Nous n'y sommes pas plus étrangers que le poëte qui s'y est absorbé tout entier par toutes les facultés de son âme et de son génie. Sans doute, un pareil monde peut être placé à un degré inférieur de civilisation; mais c'est précisément celui de la poésie et de la beauté immédiate. Nous reconnaissons et nous saisissons, dans ce qui en fait le fond et l'essence, tout ce qui répond aux be-

soins les plus élevés de l'homme, la nature humaine avec ses plus nobles attributs : l'honneur, le courage, la sagesse. Nous sympathisons avec ces personnages dont le caractère et la physionomie nous offrent des traits pleins de noblesse et d'une riche vitalité.

Mais, maintenant, à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poëte doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'œuvre seule paraît et non le poëte. Et, cependant, c'est bien sa pensée qui est exprimée dans le poëme. Cette œuvre, elle a été créée dans son imagination, il y a mis son âme et tout son génie ; mais, nulle part, sa figure et sa main ne se trahissent directement. Ainsi, dans l'*Iliade*, nous voyons, tantôt Calchas prédire les événements, tantôt Nestor ; et, cependant, ce sont des explications du poëte. Il y a plus : ce qui est au fond de l'âme de ses héros, il l'explique objectivement par l'intervention des dieux. Quand Achille se laisse emporter par la colère, Minerve exhorte le jeune héros à la prudence. C'est un mouvement naturel de la raison qui comprime la passion et une réflexion du poëte. Or, comme l'épopée exprime, non les sentiments de l'âme, mais une action en soi et des événements, le côté personnel de la production doit se retirer tout à fait sur le plan inférieur, d'autant plus que le poëte s'absorbe complétement dans le monde qu'il développe sous nos yeux. — Sous ce rapport, le grand style épique consiste en ce que le poëme paraît se chanter de lui-même. L'édifice

semble s'élever seul et sans que l'auteur se place au sommet.

Toutefois, le poëme épique, comme œuvre d'art véritable, ne peut être créé que par un seul homme. Si l'épopée exprime la vie de toute une nation, un peuple, cependant, ne compose pas un poëme, mais un individu. Le génie d'un siècle, d'une nation est, à la vérité, la cause générale et substantielle; mais son action ne devient réelle que quand elle se concentre dans le génie individuel d'un poëte, qui, alors, s'inspirant de l'esprit de cette époque et se pénétrant de son essence, en fait sa propre conception et le fond de son œuvre. Un poëme, en effet, est une production de l'esprit, et l'esprit n'existe que comme pensée individuelle. Qu'une œuvre poétique existe déjà avec un ton déterminé, d'autres peuvent reproduire le même genre ou un ton semblable. C'est ainsi que nous entendons aujourd'hui mille et mille poésies à la manière de Goëthe. Mais plusieurs morceaux chantés sur le même ton ne font pas encore une œuvre pleine d'unité; cela ne peut provenir que d'un seul et même esprit. C'est là un point important en ce qui concerne les poëmes d'Homère ainsi que le chant des Niebelungen. On ne peut, il est vrai, assigner à ce dernier un auteur déterminé, avec certitude. Quant à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*, on a cherché, comme on sait, à faire prévaloir cette opinion qu'Homère n'a pas existé comme personnage individuel, comme auteur de l'ensemble, mais que plusieurs poëtes ont produit des morceaux détachés qui,

ensuite, auraient été réunis et adaptés ensemble pour former deux grands ouvrages. En présence de cette opinion, la question doit se poser ainsi : ces deux poëmes forment-ils un tout organique, ou, comme on l'a aussi prétendu, n'ont-ils ni commencement ni fin nécessaires, et se laissent-ils continuer indéfiniment? Sans doute, les chants homériques n'offrent pas l'enchaînement étroit des œuvres dramatiques. L'unité est moins compacte et le tissu plus lâche ; au point que, chaque partie pouvant paraître et étant réellement indépendante, l'ensemble a pu se prêter à plusieurs intercallations ou autres changements. Cependant ils forment un tout épique véritable et intérieurement organisé. Or, il n'y a qu'un seul homme qui puisse créer un pareil tout. L'opinion qui se prononce pour une absence complète d'unité et une simple juxtaposition de différentes rapsodies d'un ton semblable, est une conception barbare et qui contredit l'idée même de l'art. Mais, si l'on veut dire simplement par là que le poëte s'est effacé devant son œuvre, c'est faire son plus bel éloge. Cela ne signifie pas autre chose alors sinon que l'on ne peut y reconnaître aucune manière personnelle dans a pensée et le sentiment. C'est, en effet, ce qui a lieu dans les chants homériques. — Le simple chant populaire a déjà besoin, non-seulement d'une bouche pour le chanter, mais d'une âme remplie de l'esprit national pour le produire. A plus forte raison, une œuvre d'art, une en soi, ne s'explique que par l'esprit original d'un seul individu.

II. — Caractères particuliers de l'épopée proprement dite.

Nous avons jusqu'ici déterminé le caractère général de la poésie épique. Après avoir indiqué d'abord brièvement les genres imparfaits qui, quoique nous offrant le ton épique, ne sont nullement des épopées véritables, puisqu'elles ne représentent ni un état national, ni un événement réel exprimant une telle civilisation dans son ensemble, nous avons vu que celle-ci peut seule fournir le sujet convenable pour l'épopée parfaite, dont j'ai esquissé les traits principaux et les conditions.

Après ces observations générales, nous devons examiner les lois particulières qui se laissent déduire de la nature de l'œuvre d'art épique. Mais ici s'élève une difficulté, c'est qu'il y a peu de chose à dire de général sur ces caractères spéciaux. De sorte que nous devons entrer, en même temps, dans les détails historiques et considérer les épopées particulières des peuples; ce qui, à cause de la grande diversité des temps et des nations, laisse peu d'espoir d'arriver à des résultats concordants entre eux. Cette difficulté, cependant, se trouve levée en ce sens que, parmi les diverses bibles épiques, il en est *une* que l'on peut prendre comme modèle et dans laquelle nous trouvons la justification des règles qui se

laissent poser comme constituant le vrai caractère fondamental de l'épopée proprement dite : ce sont les chants homériques. Aussi, c'est d'eux principalement que je tirerai les traits qui, à mon avis, constituent, pour l'épopée, les règles principales d'après la nature de la chose même. Nous pouvons les ramener aux points de vue suivants :

D'abord naît cette question : quelle doit être la forme du monde social propre au développement de l'action épique ?

En second lieu, nous examinerons la nature de cette action individuelle elle-même, et les qualités qui la distinguent.

En troisième lieu, enfin, nous jetterons un coup d'œil sur la forme sous laquelle ces deux côtés se combinent pour former l'unité d'une œuvre d'art et produire le poëme épique.

I. — De l'état de civilisation propre à l'épopée.

Nous avons vu, en commençant, que dans l'ensemble des événements que renferme l'épopée, l'action qui se développe n'est pas abandonnée à l'arbitraire, que, loin d'être un simple fait accidentel, elle se ramifie dans la civilisation tout entière d'une époque, et se confond avec la vie nationale. Cette action ne peut donc être contemplée qu'au sein de ce monde tout entier, et elle en exige le tableau. Ayant déjà traité ce sujet ailleurs, à l'occasion de l'état général propre à l'action idéale (Esthétique, 1re partie, p. 252 et suiv.), je me bornerai à indiquer ce qui se rapporte spécialement à l'épopée.

L'état de civilisation qui convient le mieux pour servir de base à l'épopée, est celui qui offre déjà une forme fixe et préexistante, mais de telle sorte que les personnages s'identifient avec elle d'une manière vivante et originale. Car, si les héros qui doivent être placés à la tête de cette société en sont eux-mêmes les fondateurs, leur caractère devient alors trop personnel; il perd cette réalité objective qui est le trait fondamentale de la poésie épique.

Les rapports de la vie morale, l'organisation de la famille, celle de la société et de la nation tout entière

dans la guerre et dans la paix, doivent être déjà parvenus à un certain dégré de développement et de perfection, mais non à la forme générale de principes, de devoirs et de lois, auxquels manque la particularité, la vie, l'individualité, et qui maintiennent leur autorité vis-à-vis de la volonté individuelle. Il faut, au contraire, que ces principes paraissent émaner du sens moral, de l'équité naturelle, des mœurs et du caractère même des personnages, qu'aucune raison abstraite, sous une forme positive et prosaïque, n'érige ses droits en face de ceux du cœur, ne domine la conscience individuelle et la passion, et ne les soumette à ses lois. Ainsi, un état social régularisé et organisé, avec une constitution et des lois positives, une juridiction qui s'étend à tout, une administration complète, des ministres, une chancellerie d'État, une police, etc., nous avons écarté tout cela comme une base tout à fait impropre au développement de l'action épique. Les rapports de la morale et du droit doivent bien déjà être réalisés, mais seulement par les personnages eux-mêmes et par leur caractère, au lieu de recevoir leur accomplissement d'une forme générale indépendante et réglée en soi. Ainsi, nous trouvons bien, dans l'épopée, l'ensemble substantiel des principes qui gouvernent la vie et l'activité humaine, mais, en même temps, la liberté d'action la plus parfaite; et tout paraît émaner de la volonté des individus.

Il en est de même des rapports de l'homme avec la nature extérieure d'où il tire les moyens de satisfaire

ses besoins, ainsi que de la manière dont il les emploie. Sur ce point, je dois renvoyer aux développements étendus que j'ai donnés à ce sujet dans la première partie de l'Esthétique, en traitant de la *détermination extérieure de l'idéal.* (T. Ier, p. 254 et suiv.) Les objets dont l'homme fait usage pour sa vie extérieure, sa maison et sa cour, sa tente, son siége, son lit, son épée et sa lance, le vaisseau avec lequel il traverse les mers, le char qui le porte au combat, ne peuvent être pour lui de simples moyens matériels et inanimés. Il se sent vivre en eux; il met en eux son adresse, toute son intelligence et sa personne. Par le lien étroit qui les rattache à lui, il leur donne un cachet individuel, humain et vivant. Il en est de même des actions les plus vulgaires, comme de faire bouillir ou rotir les viandes, de tuer les animaux, etc. Aujourd'hui, nos fabriques et nos machines avec leurs produits, et, en général, la manière de satisfaire nos besoins physiques sont, aussi bien que l'organisation de l'État, contraires aux mœurs que réclame l'épopée primitive. On a vu que la raison publique, avec ses maximes générales et ses principes qui dominent l'opinion individuelle, ne doit pas encore s'être introduite dans les croyances et les situations véritablement épiques. De même, l'homme aussi ne doit pas apparaître comme ayant rompu le lien qui l'unit à la nature, comme ayant abandonné ce commerce vivant avec elle où, dans la fraîcheur de ses facultés et de ses forces, il jouit de ses productions ou lutte courageusement contre les obstacles qu'elle lui oppose.

Tel est l'état de société que j'ai déjà appelé ailleurs l'âge *héroïque* en l'opposant à l'âge *idyllique*. Nous le trouvons décrit chez Homère avec la plus belle poésie et une admirable richesse de caractères. Ce tableau de la vie domestique et publique ne nous offre ni les mœurs barbares, ni la simple prose rationnelle d'une société domestique et civile où tout est réglé et arrangé ; c'est ce milieu original et poétique tel que je l'ai désigné plus haut. Mais le point principal est celui qui concerne la libre individualité des figures. Dans l'Iliade, par exemple, Agamemnon est bien le roi des rois, les autres princes sont rangés sous son sceptre ; mais sa souveraineté n'est pas une froide relation de commandement et d'obéissance entre le maître et les serviteurs. Au contraire, Agamemnon doit être plein d'égards et se comporter prudemment ; car, les chefs particuliers ne sont nullement ses lieutenants et ses généraux, ils sont tous aussi indépendants que lui. Ils se sont réunis librement autour de lui, et ont été conduits à l'expédition par divers motifs. Il doit se consulter avec eux, et, s'il ne leur plaît pas de le suivre, ils se tiennent comme Achille, loin du combat. La libre participation, comme l'abstention également volontaire, par laquelle se conserve inviolable l'indépendance de l'individualité, donne à toutes les relations la forme poétique. Nous trouvons la même chose dans les poésies d'Ossian, ainsi que dans le rapport du Cid avec les princes au service desquels ce héros national de la chevalerie romantique fait la guerre. De même, chez l'Arioste et le Tasse, ce libre rapport

n'est pas menacé. Dans l'Arioste, surtout, les héros, dont l'indépendance va presque jusqu'à supprimer tout lien entre eux, sont entraînés à des aventures particulières. Le peuple est dans le même rapport avec ses chefs que les princes avec Agamemnon. Il les suit volontairement. Il n'y a encore là aucune loi qui contraigne, et à laquelle chacun soit soumis. L'honneur, l'estime, le sentiment de la honte devant le plus puissant qui pourrait employer la force, ce qu'il y a d'imposant dans le caractère héroïque font le principe de la soumission. De même l'ordre règne également dans l'intérieur de la maison, mais non l'ordre fixé et réglé d'avance ; l'ordre comme sentiment et comme mœurs. Il semble alors que tout ainsi soit produit naturellement. Homère raconte des Grecs, à propos d'un combat contre les Troyens, qu'ils avaient perdu plusieurs braves combattants, moins cependant que les Troyens. Car, dit Homère, ils songeaient à éloigner les uns des autres le cruel destin ; il se secouraient mutuellement. Si nous voulions aujourd'hui marquer la différence entre un corps d'armée bien exercé et une troupe indisciplinée, nous devrions chercher le principe des armées civilisées également dans cet ensemble de mouvements et dans ce sentiment qu'il n'y a de force que dans cet accord des efforts combinés. Les armées barbares ne sont que des multitudes où personne ne peut compter sur les autres. Mais ce qui, chez nous, apparaît comme le résultat d'une discipline sévère et péniblement acquise, de l'exercice, de la subordination au commandement et de l'obéissance aux

chefs, chez Homère, se produit spontanément et semble résider dans la libre volonté des individus.

Chez Homère, également, les diverses descriptions des choses et des situations extérieures ont le même caractère. Il ne s'arrête pas beaucoup aux scènes de la nature telle qu'on les affectionne dans nos romans; mais, en revanche, il est hautement circonstancié dans la description d'un bâton, d'un sceptre, d'un lit, des armes, des vêtemens, des poteaux d'une porte ; il n'oublie pas même les gonds sur lesquels elle tourne. Cela aujourd'hui nous paraitraît insignifiant. Notre culture intellectuelle nous a rendus d'une délicatesse dédaigneuse, en ce qui regarde une multitude d'objets et d'expressions. Nous avons des distinctions de rangs et de conditions qui s'étendent très-loin aux diverses formes d'habillement, d'ameublement, etc. En outre, dans les temps actuels, tout objet destiné à la vie matérielle exige, dans sa préparation ou son confectionnement, une fabrication compliquée et un travail manuel extrêmement divisé; de sorte que chaque détail résultant de cette division perd son importance, devient quelque chose d'uniforme et de subordonné dont nous ne faisons plus aucun cas. L'existence des héros offre, au contraire, une simplicité qui conserve aux choses et aux inventions leur originalité. Aussi doit-on s'arrêter à les décrire, parcequ'elles ont encore toutes la même importance. L'homme, qui n'est pas sans cesse, par son genre de vie, détourné de ses occupations, qui ne vit pas dans une sphère purement intellectuelle, attache du prix à

ces objets; il tire honneur de son habileté, de sa richesse, de ses actions matérielles. Tuer des bœufs, apprêter des mets, verser du vin dans les coupes, etc., sont des occupations des héros eux-mêmes. Ils s'en font un but et une jouissance; tandis que, chez nous, un dîner, lorsqu'il n'est pas celui de tous les jours, doit offrir des choses rares et délicates et même ne peut se passer de beaux discours. Les descriptions circonstanciées des festins d'Homère ne doivent donc pas paraître une addition poétique destinée à relever une chose triviale en soi. Cette attention prolongée caractérise les personnages eux-mêmes et les situations. Chez nous, par exemple, les paysans s'appesantissent longuement sur les choses extérieures. Les cavaliers savent nous parler avec les mêmes détails de leurs écuries, de leurs chevaux, de leurs bottes et de leurs éperons, etc., avec cette différence que, comparé à une vie plus idéale et plus noble, tout cela nous paraît indifférent ou vulgaire.

Or ce tableau du monde réel ne doit pas seulement renfermer la description des objets qui se rencontrent dans l'espace limité des lieux qui servent de théâtre à l'action épique, il doit embrasser l'ensemble des connaissances nationales. Nous en trouvons le plus bel exemple dans l'Odyssée, qui, non-seulement nous introduit dans les détails de la vie domestique des princes grecs, de leurs serviteurs et de leurs sujets, mais aussi déroule devant nos yeux la peinture la plus riche et la plus variée des mœurs des peuples étrangers, des dangers de la mer, des demeures des morts, etc. Dans

l'Iliade même, où le théâtre des exploits, conformément à la nature du sujet, doit être plus restreint, et où, au milieu de la guerre et des combats, les scènes de la paix ne peuvent trouver que peu de place, Homère, avec un art admirable, a trouvé moyen de mettre sous nos yeux la terre tout entière et l'ensemble de la vie humaine, les mariages, la législation, l'agriculture, le soin des troupeaux, les guerres privées des cités entre elles. Tout cela est retracé avec une merveilleuse fidélité sur le bouclier d'Achille, dont la description, sous ce rapport, ne doit pas être considérée comme un accessoire extérieur. Au contraire, dans les poëmes qui portent le nom d'Ossian, le monde, en général, est réduit à des proportions étroites et vaguement décrit; ce qui donne déjà à ces chants un caractère lyrique. Le *Paradis* ou l'*Enfer* de Dante n'est en soi nullement un monde réel que nous ayons présent à nos yeux, mais un lieu uniquement consacré à récompenser ou à punir les hommes. C'est surtout dans le chant des *Niebelungen* que se fait sentir ce manque de réalité et de vérité dans la description du monde visible. Le récit, sous ce rapport, descend presque au ton des chanteurs de la foire. Il est à la vérité assez développé et circonstancié, mais il semble que l'on entend un garçon du métier s'étendre sur les détails de son état et raconter les choses à sa manière. Nous n'arrivons pas ainsi à voir ce qu'on nous dit; nous ne remarquons que l'impuissance et la fatigue du poëte. Cette diffusion de la faiblesse est peut-être encore plus sensible dans le *Livre des Héros*, jusqu'a ce

qu'enfin elle soit surpassée encore par les véritables chanteurs de la foire, c'est-à-dire par les *Meistersingers*.

II. Cependant, comme l'épopée doit nous représenter un monde spécifiquement déterminé et qui offre un caractère original sous toutes ses faces, c'est bien le monde d'un peuple particulier qui doit s'y réfléchir.

Sous ce rapport, toutes les épopées primitives nous offrent l'image d'un esprit national se reflétant dans la vie domestique, dans les mœurs et les relations sociales, dans la guerre et dans la paix, dans les besoins intellectuels, les arts, les usages, les intérêts, en général une expression de la pensée d'un peuple sous toutes ses formes et dans tous ses modes. Aussi, apprécier les œuvres épiques, les étudier de près et à fond, ce n'est pas moins, comme nous l'avons vu, que faire passer devant nos yeux l'esprit individuel de chaque nation. Réunies, ces épopées représentent l'histoire du monde dans sa belle et libre vitalité, dans la fraîcheur de son développement. Si l'on veut connaître, par exemple, connaître l'esprit grec, ou, au moins, la raison des faits et gestes qu'il accomplit à son origine, pour constituer le drame de sa propre histoire, on ne l'apprend d'aucune autre source, d'une manière aussi vivante et aussi simple, que dans Homère.

Le monde national offre deux faces : d'abord le côté *matériel*, les usages et les habitudes positives relatives à la constitution physique, à la situation géographique et climatérique, à la configuration du pays, à ses fleuves,

à ses montagnes, à ses forêts et à toute cette nature environnante; ensuite le côté *spirituel*, le fond de la pensée nationale, telle qu'elle se trahit dans la religion, la famille, la société civile. Or, maintenant, si une épopée primitive doit être et rester, comme nous l'avons exigé, la bible, le livre véritable et immortel d'un peuple, alors le côte positif de la réalité passée ne pourra prétendre à un intérêt vivant et durable qu'autant que les traits extérieurs du caractère national seront en harmonie intime avec le fond de la pensée, avec les tendances morales et intellectuelles de la nation. Car, autrement, ce côté matériel est entièrement accidentel et indifférent. Ainsi, par exemple, il y a une géographie nationale qui se lie étroitement à la nationalité; mais si elle ne reproduit pas le caractère particulier du peuple, c'est un entourage physique tout à fait étranger. Quand au moins elle ne contredit pas le caractère national et qu'elle n'offre pas un contraste choquant, elle peut avoir quelque chose d'attrayant pour l'imagination. C'est ainsi qu'à la présence des montagnes et des fleuves d'un pays se rattachent les souvenirs de la jeunesse. Mais, s'il y manque le lien plus profond de l'analogie avec la manière de sentir et de penser, cet accord dégénère plus ou moins en quelque chose d'extérieur. En outre, dans les expéditions militaires, comme, par exemple, celle de l'Iliade, il n'est pas possible de conserver les lieux mêmes qui sont la patrie. Toutefois la nature étrangère qui en est le théâtre a quelque chose qui offre de l'attrait et du charme. — Mais il est plus

difficile à l'épopée de conserver une vitalité durable, lorsque, dans le cours des siècles, la conscience et la vie spirituelle se sont tellement transformées que les liens de ce passé plus tardif avec le point de départ se sont entièrement rompus. C'est, par exemple, ce qui est arrivé à Klopstock dans d'autres domaines de la poésie, avec sa tentative de rétablir la mythologie nationale et tout ce cortége de divinités de Hermann et de Thusnelda. On doit en dire autant du chant des Niebelungen. Les Burgondes, la vengeance de Chrimhild, les exploits de Sigfried, les situations, la vie, la destinée de toute une race qui a complétement péri, ces existences du Nord, le roi Hetzel, etc., tout cela n'a avec notre vie domestique et civile, avec nos mœurs, nos lois, nos institutions et nos constitutions, presque aucun rapport vivant.

L'histoire du Christ, Jérusalem, Bethléhem, le droit romain et même la guerre de Troie ont plus d'actualité pour nous que les événements racontés dans les Niebelungen. Pour la conscience nationale, ce n'est qu'une histoire passée que le temps a balayée devant lui. Aussi vouloir faire de tout cela aujourd'hui quelque chose de national et en quelque sorte une bible populaire, c'est l'idée la plus plate et la plus triviale. Dans les jours où un enthousiasme juvénile semblait vouloir s'enflammer de nouveau, c'était le signe de vieillesse d'un siècle retombé dans l'enfance à l'approche de la mort, que de vouloir ressusciter toutes ces choses, et d'exiger des autres qu'ils y trouvassent leurs sentiments et un intérêt d'actualité.

Ce n'est pas : tout pour qu'une épopée nationale puisse offrir un intérêt durable à des peuples et à des âges éloignés, il faut que le monde qu'elle décrit non-seulement appartienne à une nationalité particulière, mais soit de telle sorte que, dans ce peuple spécial, dans son héroïsme et ses exploits, soit profondément empreint le caractère de l'humanité en général. C'est ce qui fait que les poëmes d'Homère, par la nature morale de ses divinités, la noblesse de ses caractères, la vérité des tableaux où le poëte sait nous peindre les objets les plus petits comme les plus élevés, ont une éternelle actualité. Il y a, sous ce rapport, entre les nations une grande différence. On ne peut contester, par exemple, au Ramayana qu'il ne renferme en soi l'esprit du peuple indien, particulièrement par le côté religieux, et ne l'exprime de la manière la plus vivante. Mais le caractère indien et toute la vie de ce peuple offrent quelque chose de tellement particulier que la nature proprement et véritablement humaine ne peut se développer dans d'aussi étroites limites. Au contraire, l'ensemble du monde chrétien, dans les représentations épiques telles que les renferme surtout l'Ancien Testament, dans les tableaux de la vie des patriarches, s'est trouvé, de bonne heure, un monde où nous sommes chez nous. Aussi les faits racontés avec une aussi énergique vérité sont toujours de nouveau goûtés. C'est ce qui fait dire à Gœthe que, dans les années de son enfance, au milieu d'une vie dissipée, et de la variété de ses objets d'étude, son esprit et son âme ne pouvaient

se recueillir que sur ce seul point et s'y développer avec calme ; et même, dans un âge plus avancé, il dit encore, au sujet de ses études, que « dans toutes ses excursions à travers l'Orient, il revenait toujours à ces écrits comme aux sources vives, calmantes, quoique quelquefois troubles et souvent cachées sous la terre, mais ensuite jaillissantes, pures et fraîches. »

III. Enfin, cette forme générale de société qui convient à l'épopée ne doit pas être représentée dans son état de paix et de calme, ni être décrite pour elle-même : elle doit apparaître simplement comme la base sur laquelle se dresse un événement, qui se développe pour lui-même et qui, étant lié à la nationalité par tous les points, la manifeste en lui-même. Un tel événement ne peut être un simple fait accidentel, mais une action déterminée par des causes morales de l'ordre le plus élevé et qui s'accomplit par la volonté des personnages. Il y a plus : ces deux termes, l'état social du peuple et l'action individuelle, ne doivent pas se séparer. Celle-ci doit trouver sa cause occasionnelle dans la base et le sol même sur lequel elle se meut. En d'autres termes, le monde épique représenté doit être saisi dans une situation particulière tellement concrète que de là sortent nécessairement les fins déterminées dont l'épopée soit appelée à raconter la réalisation. Nous avons vu, dans la première partie de l'Esthétique (p. 175), au sujet de l'action idéale, considérée en général, que celle-ci suppose des situations et des circonstances

telles qu'elles amènent des conflits, des actions violentes, et par là des réactions nécessaires. La situation déterminée dans laquelle l'âge héroïque ou épique d'un peuple se manifeste à nos regards doit donc renfermer des *collisions*. Par là, la poésie épique marche sur le même terrain que la poésie dramatique. Nous avons, par conséquent, ici, naturellement, à marquer les différences entre les collisions épiques et les collisions dramatiques.

A considérer les choses de la manière la plus générale, le conflit de l'*état de guerre* peut s'offrir comme la situation la plus convenable pour l'épopée. La guerre, en effet, c'est tout une nation mise en mouvement, et qui, dans ses situations publiques, révèle une inspiration et une activité fraîches, parce que c'est la plus grande occasion qu'elle ait de s'entendre avec elle-même. Ce principe, à la vérité, quoiqu'il soit confirmé par la plupart des épopées, est contredit tant par l'*Odyssée* d'Homère que par plusieurs autres sujets de poëmes épiques. Mais la collision dont l'*Odyssée* nous raconte les circonstances trouve également son origine dans la guerre de Troie. La situation domestique à Ithaque, celle d'Ulysse qui cherche à regagner sa patrie, bien qu'il n'y ait aucune description de combats entre les Grecs et les Troyens, sont cependant une suite immédiate de cette guerre. Il y a plus : c'est une espèce de guerre; car plusieurs des principaux héros doivent reconquérir leur patrie, qu'après une absence de dix ans ils retrouvent dans une situation tout à fait changée. Pour

ce qui est des épopées religieuses, nous avons contre nous principalement *la Divine Comédie* de Dante. Toutefois, même ici, la principale collision dérive de cette chute originelle de Satan, collision qui se continue sur la terre, dans la vie humaine, par le combat perpétuel entre le bien et le mal, et s'éternise, dans le monde à venir, dans la damnation, l'expiation et la glorification, l'enfer, le purgatoire et le paradis. De même aussi, dans *la Messiade*, c'est la guerre contre le Fils de Dieu qui peut seule faire le nœud du poëme. Cependant la représentation d'une guerre réelle sera toujours d'un intérêt plus vif et plus conforme au but de l'épopée. Tel est le sujet du *Ramayana*, de l'*Iliade*, le plus riche modèle en ce genre ; des poésies d'Ossian, des poëmes du Tasse, de l'Arioste, et de celui de Camoëns. En effet, dans les combats, le courage guerrier est l'intérêt principal. Or, la bravoure est une qualité de l'âme et un mode d'activité qui ne se prête bien ni à l'expression lyrique ni à l'action dramatique, tandis qu'elle convient éminemment à la représentation épique. Dans le drame, ce qui nous intéresse surtout, c'est la force ou la faiblesse morale des caractères, le pathétique des situations, la passion bonne ou mauvaise, tandis que dans l'épopée c'est le côté *naturel* du caractère. Par conséquent, la bravoure, dans les entreprises nationales, est à sa véritable place, parce qu'elle n'est pas un acte moral auquel la volonté se décide par elle-même comme devoir dicté par la conscience ; elle est quelque chose d'inné et de naturel qui s'allie très-bien

avec le côté moral, mais plutôt spontanément qu'avec réflexion. D'ailleurs, pour se manifester, elle a besoin de poursuivre des fins pratiques qui se laissent plus convenablement décrire qu'elles ne peuvent être saisies dans l'expression des sentiments et des pensées lyriques. Ici, les œuvres de la volonté et les hasards des événements extérieurs maintiennent, en quelque sorte, entre eux la balance égale. Du drame, au contraire, est exclu l'événement simple, avec ses obstacles purement extérieurs, parce qu'ici l'extérieur ne peut conserver aucun droit indépendant ; il doit dériver du but que poursuivent les personnages et des motifs qui les font agir. Ce qui fait que, quand les accidents s'introduisent dans le cours de l'action et paraissent en déterminer le dénoûment, ils doivent encore trouver leur principe et leur justification dans le caractère et les motifs des personnages, aussi bien que les collisions qui forment le fond du drame.

Avec de pareilles situations de guerre, comme base de l'action épique, paraît maintenant s'ouvrir pour l'épopée un vaste champ où elle rencontre une multitude de sujets. Combien, en effet, de faits et d'événements intéressants ne peut-on pas représenter, dans lesquels la valeur joue un rôle principal, et incorpore, en quelque sorte, à la puissance extérieure des circonstances et des accidents, un droit sans tache ! Cependant, il ne faut pas oublier qu'il y a encore ici, pour l'épopée, une limite essentielle ; car les vrais sujets épiques, ce sont les guerres de nations étrangères entre

elles. Au contraire, les luttes entre les dynasties, les guerres civiles, les commotions intérieures des États, sont plus propres à la représentation dramatique. Ainsi, par exemple, Aristote recommande déjà (*Poétique*, c. 14) aux tragiques de choisir un sujet qui roule sur le combat d'un frère contre ses frères ; de ce genre est la guerre des Sept contre Thèbes. C'est un fils même de Thèbes qui renverse la ville ; et celui qui la défend, son ennemi, est son propre frère. Ici, l'hostilité n'est pas motivée par un intérêt général, elle repose sur l'individualité de deux frères qui combattent l'un contre l'autre ; et, sans cela, la paix et l'harmonie régneraient entre les citoyens. C'est uniquement le courage individuel, avec ce qu'il croit être son droit, qui rompt cette union et produit la guerre. Un grand nombre d'exemples semblables peuvent se tirer particulièrement des tragédies historiques de Shakspeare, où il semble toujours que la paix, en effet, serait l'état convenable. Mais les motifs intérieurs de la passion et le caractère des personnages, qui poursuivent leurs desseins personnels, amènent des collisions et des combats.

Comme exemple d'une action épique, défectueuse sous ce rapport, je ne citerai que *la Pharsale* de Lucain. Quelque grandes que paraissent les deux causes en présence dans ce poëme, les rivaux cependant sont trop près l'un de l'autre, trop voisins sur le sol de la même patrie. Leur combat, au lieu d'être une guerre entre des nationalités distinctes, n'est plus qu'une simple lutte de partis, qui dès lors, par cela même

qu'elle divise l'unité substantielle du peuple, entraîne les personnages dans la faute ou le crime tragiques. En outre, les événements perdent leur clarté et leur simplicité ; ils s'entremêlent et s'embrouillent. Il en est de même de *la Henriade* de Voltaire. L'hostilité des nations étrangères entre elles, au contraire, offre quelque chose de substantiel. Chaque peuple forme en soi un tout complet, distinct des autres peuples et opposé. S'ils sont entraînés à la guerre les uns contre les autres, aucun lien moral n'est rompu ; rien de ce qui a une valeur absolue n'est violé ; aucun tout nécessaire n'est divisé. Loin de là, c'est un combat pour le maintien et l'inviolabilité de cette unité de la nation et de son droit à l'existence. Qu'une telle hostilité se déclare, c'est donc parfaitement conforme au caractère substantiel de la poésie épique.

Mais, en même temps, toute guerre ordinaire entre des nations qui se sentent ennemies ne peut pas être regardée, pour cela, comme épique ; il faut qu'une troisième condition s'y ajoute, savoir la revendication d'un droit appartenant à *l'histoire universelle*, qu'un peuple poursuit contre un autre peuple. C'est seulement alors que se déroulera devant nous le spectacle d'une entreprise nouvelle et grande, qui ne peut apparaître comme quelque chose de personnel, comme un plan arbitraire de conquête, mais comme un événement d'une haute nécessité, quoique les circonstances extérieures et les causes prochaines puissent prendre l'apparence de l'offense ou de la vengeance personnelles. Nous trou-

vons déjà quelque chose d'analogue à ceci dans le *Ramayana*. Mais c'est ce qui apparaît manifestement dans *l'Iliade*, où les Grecs combattent contre les Asiatiques, et livrent les premiers combats de cette lutte héroïque et gigantesque, dont les guerres médiques forment le point central comme de l'histoire grecque tout entière.

De même, le Cid fait la guerre contre les Maures. Dans le Tasse et dans l'Arioste, les chrétiens combattent contre les Sarrasins ; dans le Camoëns, les Portugais contre les Indiens. Ainsi nous voyons, dans presque toutes les grandes épopées, des peuples différents par les mœurs, la religion, le langage, entrer en lutte les uns contre les autres. Cette action nous intéresse, au plus haut degré, par la victoire, légitime au point de vue de l'histoire universelle, d'un principe supérieur sur un principe inférieur, victoire remportée par une bravoure qui ne laisse au vaincu aucune chance de se relever de sa défaite. Si l'on voulait, dans ce sens, en opposition avec les épopées du passé, qui nous retracent le triomphe de l'Occident sur l'Orient, de la raison mesurée sur la brillante valeur asiatique, sur la pompe d'une unité patriarcale faible par son défaut d'organisation et sa trop grande simplicité ; si l'on voulait, dis-je, songer aux épopées qui peut-être existeront dans l'avenir, celles-ci n'auront à représenter que la victoire du rationalisme positif des Américains sur les peuplades disséminées du nouveau monde. Car, en Europe, chaque peuple aujourd'hui est contenu par les

autres, et ne peut entreprendre une guerre avec les autres nations européennes; de sorte que, quand on veut jeter les yeux au delà de l'Europe, ce ne peut être que du côté de l'Amérique.

II. — De l'action épique.

C'est sur ce sol ouvert aux conflits des nations entières, que va, maintenant, se dérouler l'action épique, dont nous avons à rechercher les caractères généraux. Nous diviserons cette étude d'après les points de vue suivants.

Le premier consiste en ce que l'action épique, quoique reposant sur une base générale, doit cependant être *individuellement* vivante et déterminée.

En second lieu, comme une action ne peut s'accomplir que par des personnages, nous aurons à déterminer la nature générale des *caractères épiques*.

En troisième lieu, l'objectivité de l'action épique ne se manifeste pas seulement par le caractère extérieur qu'affecte la marche des événements, mais bien plus encore par la puissance supérieure qui les gouverne. Cette puissance se révèle à la fois comme nécessité intérieure et cachée, et comme direction manifeste des puissances célestes et de la Providence.

I. Nous avons exigé plus haut, comme devant constituer le fond même de l'épopée, une entreprise nationale où puisse s'empreindre le génie tout entier d'un peuple,

dans la première fraîcheur de son existence héroïque. Mais, maintenant, de cette base doit se détacher un *but* particulier, dans la réalisation duquel se manifeste aussi le caractère national sous toutes ses faces.

Or, ce but, comme nous le savons déjà, prend dans l'épopée la forme d'un *événement*. Nous avons donc à montrer comment la volonté et l'activité d'un peuple se concentrent dans cet événement. Action, événement, tous deux procèdent également de son esprit général, lequel se réalise non-seulement sous une forme spéculative par ses croyances et ses conceptions, mais aussi sous une forme active par les faits de son histoire. Or, dans cette réalisation il y a deux côtés à distinguer : 1° le côté *intérieur*, le but lui-même que l'homme se propose d'atteindre, dont il doit connaître la nature, vouloir l'accomplissement, s'attribuer et s'imputer les résultats; 2° le côté *extérieur*, le monde physique et moral, au milieu duquel seul l'homme peut agir, et dont les hasards peuvent s'offrir à lui, soit comme obstacles, soit comme moyens : de sorte que tantôt il est conduit heureusement au but sous ces influences favorables, tantôt il ne veut pas se soumettre à ces causes extérieures, et doit les vaincre par l'énergie de son caractère personnel. Si, maintenant, le monde de la volonté est conçu dans l'union indissoluble de ces deux côtés différents, de telle sorte que tous deux conservent les mêmes droits, alors le côté le plus profond lui-même prend aussi la forme d'un *fait*, et donne à l'action tout entière l'apparence d'un ensemble *d'événe-*

ments. Car, ce n'est plus la volonté intérieure avec ses desseins, ses motifs personnels, ses passions, ses principes et ses fins propres, qui peut apparaître comme la chose principale. Dans *l'action* proprement dite, tout est ramené au caractère intérieur, au devoir, à la conscience, à la résolution, etc. Dans *les événements*, au contraire, le côté extérieur conserve son droit absolu. Dans ce sens, j'ai déjà dit précédemment que le problème de la poésie épique consiste à représenter le développement d'une action comme une suite *d'événements*, et par conséquent non-seulement à maintenir le côté extérieur dans l'accomplissement des fins, mais encore à accorder aux circonstances extérieures le même droit que réclame l'action elle-même dans sa nature intime.

Quant à la nature même du *but* particulier dont l'épopée raconte le développement sous la forme d'un événement, ce but, d'après tout ce que nous avons dit précédemment, ne doit être nullement une *abstraction*. Il doit, au contraire, offrir un caractère tout à fait concret, sans cependant paraître arbitraire, puisqu'il se réalise au sein de l'esprit général de la nation. L'État en soi, par exemple, la patrie ou l'histoire d'un État, d'un pays, voilà quelque chose de général qui, pris dans cette généralité, n'apparaît pas comme existence concrète et individuelle, c'est-à-dire dans une liaison indissoluble avec un personnage déterminé et vivant. Ainsi, l'histoire d'un pays, le développement de sa vie politique, de sa constitution et de sa destinée, se laissent bien, à

la vérité, raconter comme un événement; mais lorsque ce qui est arrivé n'est pas mis en scène comme l'action, la volonté, la passion, le malheur ou l'exploit d'un héros déterminé, dont l'individualité fournit la forme et le sujet de la représentation dans son ensemble, alors les événements apparaissent seulement dans leur froide et uniforme succession, comme histoire d'un peuple, d'un empire, etc. Sous ce rapport, sans doute, la plus haute et imposante action serait l'histoire du monde même, et l'on pourrait vouloir traiter cette action universelle sur le champ de bataille de l'esprit général, comme épopée absolue dont le héros serait l'esprit humain, l'humanité se dégageant des liens de la nature et s'élevant de la stupidité et de la barbarie à la civilisation. Mais, à cause de son universalité, ce sujet serait peu susceptible d'individualisation, comme le veut l'art. En effet, d'abord il manquerait à cette épopée un théâtre déterminé, un état de civilisation particulier, à la fois, sous le rapport géographique et sous celui des mœurs, des usages, etc. Le fond de l'action n'étant autre que le développement de l'esprit général du monde, son théâtre est la terre tout entière, et l'imagination ne peut se le représenter sous une forme particulière. De même, le seul but accompli, dans cette épopée, serait celui de l'esprit universel, qui ne se peut concevoir que par la pensée et ne se formule clairement que par la science. Mais, s'il doit apparaître sous une forme poétique, pour donner à l'ensemble le sens et l'unité nécessaires, il faudrait que l'on vît apparaître un personnage libre et agissant

par lui-même. Or, ceci ne serait poétiquement possible qu'autant que le véritable architecte de l'histoire universelle, l'idée absolue qui se réalise dans l'humanité, se manifesterait sous les traits d'un être individuel dirigeant, déterminant et accomplissant les événements, ou agissant simplement comme nécessité cachée et puissance occulte. Dans le premier cas, la multiplicité infinie des événements dépasserait les limites de l'individualité telle que l'art la réclame. On ne pourrait parer à cet inconvénient qu'en tombant dans la froide allégorie ou en se livrant à des réflexions générales sur la destination ou l'éducation du genre humain, sur le but de l'humanité ou sur la manière dont ce but se réalise dans l'histoire du monde. Dans l'autre cas, il faudrait qu'à son tour l'esprit particulier de chaque peuple fût représenté sous les traits d'un héros particulier, et que l'histoire se déroulât devant nous comme le combat de ces héros. Or, ceux-ci ne pourraient avoir de vérité, même poétique, qu'autant qu'ils seraient les personnages réels de l'histoire universelle. Mais si l'on faisait ainsi passer devant nos yeux une succession de figures surnageant un moment pour être replongées ensuite dans le fleuve du temps, l'unité individuelle manquerait toujours à l'ensemble. L'esprit qui gouverne le monde apparaîtrait bien au sommet comme pensée générale ou comme destin, mais non comme personnage réel prenant part lui-même à l'action. D'un autre côté, si l'on voulait aussi saisir l'esprit des peuples dans leur généralité et les faire agir d'après des idées générales,

il n'en résulterait toujours qu'une pareille succession de personnages qui, semblables aux incarnations indiennes, n'auraient qu'une apparence d'existence réelle, et dont la fiction pâlirait devant la vérité de l'esprit universel réalisé dans l'histoire proprement dite.

De là se déduit cette règle générale, que l'action épique ne peut atteindre à la vitalité poétique qu'autant qu'elle se concentre dans un seul individu. De même qu'un seul poëte conçoit et exécute l'ensemble du poëme, de même aussi un seul héros doit être à la tête des événements; ceux-ci doivent se rattacher à sa personne, se dérouler et se dénouer par lui. Cependant, sous ce rapport, de nouvelles conditions s'ajoutent aux précédentes ; car, si l'on s'est trompé, comme on vient de le voir, sur les événements de l'histoire du monde, on pourrait croire aussi que les événements biographiques qui forment l'histoire déterminée de la vie d'un homme sont le sujet le plus parfait et le plus véritablement épique. Or, il n'en est pas ainsi. En effet, dans la biographie, l'individu reste bien le même et identique personnage, mais les événements dans lesquels se développe son existence peuvent se détacher, se disséminer, apparaître comme absolument indépendants les uns des autres, et ne conserver au sujet qu'une apparence d'unité tout à fait extérieure et accidentelle. Mais, pour que le poëme épique soit véritablement un en soi, il faut que l'action sous la forme de laquelle il se développe renferme en elle-même cette unité. Les deux termes, l'unité du personnage et celle de l'action,

doivent se combiner et se confondre. Ainsi, dans la vie et les exploits du Cid, l'intérêt se concentre sur un noble personnage qui défend le sol de la patrie, et qui, partout, reste fidèle à lui-même dans le développement de son caractère, dans son héroïsme et dans sa fin. Ses actions sont des événements qui semblent marcher devant lui comme devant un de ces dieux que représente la sculpture, quoique en définitive tout émane de sa personne. Les poésies du Cid ne sont cependant encore qu'une chronique rimée et non une véritable épopée; ce sont des espèces de romances. Ainsi que l'exige ce genre, ce n'est qu'une suite de situations détachées où apparaît cette existence héroïque et nationale, et il n'est pas nécessaire de les ramener à l'unité d'un événement particulier. Nous trouvons, au contraire, réalisée, de la manière la plus belle, la règle dont il s'agit, dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, avec Achille et Ulysse, ces deux figures qui dominent et effacent toutes les autres. Il en est de même dans le *Ramayana*. Mais, sous ce rapport, Dante prend une position particulièrement remarquable dans *la Divine Comédie*. Ici, en effet, c'est le poëte épique lui-même qui est le héros. A son voyage à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, tout se rattache, l'ensemble et les détails: de sorte qu'il peut raconter les conceptions de son imagination comme des événements qui lui sont arrivés à lui-même, et par là, aussi, il a le droit d'entremêler dans l'œuvre objective ses propres sentiments et ses réflexions plus que cela n'est permis aux autres poëtes épiques.

II. Quoique la poésie épique, en général, raconte des événements et que, par son fond et sa forme, elle offre un caractère objectif, cependant comme l'événement est une *action* qui se déroule devant nos yeux, ce sont les personnages, leurs actions, leurs infortunes et leur destinée qui sont principalement en scène : car il n'y a que des personnages, soit hommes, soit dieux, qui puissent réellement agir ; et plus ils s'identifient avec les événements, plus ils ont le droit d'attirer sur eux l'intérêt. Par ce côté, la poésie épique se trouve sur le même terrain que la poésie dramatique. Il importe donc de faire connaître avec précision ce qui distingue spécialement l'épopée dans la représentation de ses personnages.

Une conséquence qui résulte de l'objectivité des caractères épiques, c'est que, d'abord, quant aux figures principales, elles doivent offrir un ensemble de traits qui en fasse des hommes complets ; en elles doivent se trouver développés tous les côtés de la nature humaine et le sentiment national sous toutes ses faces. Sous ce rapport, j'ai déjà fait remarquer dans la première partie de l'Esthétique (p. 225), au sujet des principaux personnages héroïques d'Homère, le grand nombre de qualités humaines et nationales que réunit Achille, auprès duquel le héros de l'Odyssée fait le pendant le plus riche. Le Cid nous présente une semblable multiplicité de traits de caractère et de situations, comme fils, comme héros, comme amant, comme époux, comme maître de maison, comme père, et dans ses rapports avec son roi, ses amis, ses

ennemis. D'autres épopées, au moyen âge, au contraire, nous offrent des caractères bien plus simples et plus abstraits, particulièrement lorsque leurs héros, se bornant à poursuivre les intérêts de la chevalerie, s'éloignent du cercle de la vie sociale et nationale.

Or le développement d'un pareil ensemble de qualités, dans les situations les plus différentes, est une condition principale pour la représentation des caractères épiques. Les figures tragiques et comiques de la poésie dramatique peuvent, à la vérité, aussi offrir une égale richesse intérieure; mais comme, ici, l'intérêt principal est le conflit qui éclate entre une passion toujours exclusive et des passions opposées, et que cette lutte est renfermée dans des bornes plus étroites, en un mot, comme les personnages poursuivent des fins plus déterminées, si une pareille variété n'est pas superflue, elle est cependant un mérite accessoire. Elle est refoulée et s'efface, dans la représentation, devant la passion dominante, ses motifs et ses développements. Mais, dans la vaste étendue du poëme épique, tous les côtés du caractère ont la faculté de se déployer. Cela est, d'abord, de l'essence même du poëme épique ; ensuite le héros épique, comme représentant toute une forme de civilisation et tout un peuple, a le droit de se montrer tel qu'il est. Il vit à une de ces époques naïves où le caractère individuel a tout son naturel. Sans doute, on peut, quant à la colère d'Achille, par exemple, faire valoir cette sage considération morale, que cette colère a produit de grands malheurs et de déplorables désas-

tres, tirer de là un argument contre la beauté et la grandeur du caractère d'Achille, dire que ce ne pouvait être un héros et un homme accompli, puisqu'il ne savait pas montrer de modération dans sa colère et se commander à lui-même. Mais Achille n'est pas à blâmer, et il ne suffit pas de lui pardonner, en quelque sorte, son emportement en faveur de ses autres grandes qualités. Non, Achille est ce qu'il est; et c'est à cette condition que la chose se passe d'une manière épique. Il en est de même de son ambition et de sa passion pour la renommée. Le droit principal de ce grand caractère est de se développer avec toute son énergie, parce que, dans son individualité, il représente quelque chose de général : le caractère grec ; tandis qu'au contraire, la moralité ordinaire consiste à faire peu de cas de sa propre personnalité et à mettre toute son énergie dans le sacrifice de soi-même. Quel sentiment extraordinaire de sa valeur propre n'élevait pas un Alexandre au-dessus de ses amis pour lui faire sacrifier la vie de tant de milliers d'hommes ! — La vengeance personnelle et même un trait de cruauté sont une énergie semblable dans les temps héroïques ; aussi, sous ce rapport, Achille, comme caractère épique, n'a point à recevoir de leçons de morale.

Par cela même que ces personnages sont des natures complètes, qui résument en elles avec éclat ce qui est épars et disséminé dans le caractère national, ces grandes et nobles figures ont le droit de marcher à la tête des principaux événements et de les voir se ratta-

cher à leur personne. La nation se concentre en eux, s'incarne dans un individu. Aussi poursuivent-ils de grandes entreprises et subissent-ils le sort des événements. Sous ce rapport, par exemple, Godefroi de Bouillon, dans *la Jérusalem délivrée*, quoiqu'il ait été choisi comme le plus sage, le plus brave, le plus juste de tous les croisés, pour chef de l'expédition tout entière, est loin d'atteindre à la hauteur de la figure d'Achille, cette personnification de l'esprit grec tout entier dans la fleur de sa jeunesse, ou même à celle d'Ulysse dans l'Odyssée. Les Grecs ne peuvent vaincre quand Achille se tient loin des combats. Lui seul, par sa victoire sur Hector, peut aussi vaincre Troie. Dans la navigation individuelle d'Ulysse pour retourner dans sa patrie, se reflète le retour de tous les Grecs du siége de Troie, seulement avec cette différence que précisément, dans ce qui est raconté de ses aventures et de ses souffrances, l'ensemble des infortunes, des détails et des situations de la vie qui figurent dans ce sujet, obtiennent une représentation complète. Les caractères dramatiques ne sont pas aussi complets, ils n'atteignent pas à cette hauteur où ce qui est à la base se résume et se concentre au sommet. Ils restent plus isolés en eux-mêmes dans leur but propre, qu'ils entreprennent de réaliser d'après leur caractère personnel et d'après les motifs tirés de leur individualité.

Un troisième côté à signaler dans les personnages épiques résulte de ce que l'épopée n'a pas à retracer une action comme telle, mais un événement. Dans la poésie

dramatique, le point essentiel, c'est que le personnage développe son énergie dans la poursuite d'un but, et révèle précisément son caractère dans ses actions et dans leurs conséquences. Or, cette préoccupation constante de la réalisation d'un but unique est étrangère au poëme épique. Ici, à la vérité, les héros peuvent avoir aussi des désirs et des desseins, mais ce ne sont pas les seules actions intentionnellement dirigées vers ce but qui ont une importance capitale; c'est aussi bien toute circonstance imprévue; les circonstances agissent autant et souvent plus efficacement qu'eux-mêmes. Ainsi, par exemple, le retour à Ithaque est le but que se propose Ulysse; or, l'Odyssée nous révèle son caractère non-seulement dans la poursuite active de son but déterminé, mais elle raconte avec d'amples développements tout ce qu'il rencontre dans ses voyages, ses souffrances, les obstacles qu'il trouve sur sa route, les périls qu'il doit traverser et les sentiments divers qui agitent son âme. Toutes ces aventures ne sont pas nées de ses actions mêmes, comme il serait nécessaire dans le drame, elles se produisent à l'occasion de la navigation, le plus souvent tout à fait sans la participation du héros. Après les aventures chez les Lotophages, dans l'antre de Polyphème, chez les Lestrigons, la divine Circé le retient, par exemple, toute une année auprès d'elle. Ensuite, après avoir visité les enfers, puis fait naufrage, il séjourne chez Calypso, jusqu'à ce que l'ennui le prenne et que le désir de revoir ses foyers fasse que la nymphe cesse de lui plaire, et qu'alors ses

yeux mouillés de larmes se portent sur la mer déserte. Calypso lui donne elle-même les matériaux nécessaires pour le radeau qu'il construit; elle le pourvoit de provisions, de vin et d'habits. Le héros part bien soigné et joyeux. Enfin, après le séjour chez les Phéaciens, sans s'en douter, pendant son sommeil, il est porté sur le rivage de son île. Cette manière de poursuivre un but ne saurait être dramatique. — De même, dans l'Iliade, la colère d'Achille, qui, avec tous les événements qui en sont la suite, forme le sujet déterminé du récit, n'est pas essentiellement un but, mais une situation. Achille est offensé, son courroux s'enflamme. Il n'y a encore là rien d'où puisse naître un drame; au contraire, il se retire dans l'inaction; il reste avec Patrocle, irrité de ce que le Prince des peuples ne l'a pas honoré; il demeure auprès des vaisseaux sur le rivage de la mer. Ensuite se révèlent les conséquences de cet éloignement; et c'est seulement lorsque son ami lui a été tué par Hector, qu'Achille se voit engagé activement dans l'action. Les choses se passent autrement dans *l'Énéide;* mais le but que doit poursuivre Énée lui est prescrit, et Virgile se borne à raconter tous les événements qui en retardent la réalisation.

III. Au sujet de la forme de l'événement dans l'épopée, il nous reste à mentionner un troisième côté important. J'ai déjà dit précédemment que, dans le drame, la passion ou la volonté des personnages est le principe essentiel qui détermine leur destinée, et qu'elles consti-

tuent la base permanente de l'action. Les événements qui s'accomplissent paraissent dépendre absolument de leur caractère et des fins qu'ils se proposent. Dès lors, l'intérêt principal se concentre sur le côté moral de l'action dans les limites des situations représentées et des conflits engagés. Si donc, dans le drame, les circonstances extérieures ont aussi leur importance, elles n'acquièrent cependant de valeur que par le parti qu'en tirent la passion et la volonté des personnages, ou par la manière dont le caractère réagit contre elles. Dans l'épopée, au contraire, les circonstances et les accidents extérieurs ont une importance égale à la volonté intérieure, et les actions humaines ressemblent à des événements extérieurs qui se déroulent devant nos yeux. Elles dépendent de ces circonstances, ou au moins la voie est tracée d'avance par ces dernières. Le personnage n'agit pas seulement d'une manière libre, de lui-même et pour lui-même; il se trouve jeté au milieu d'une vaste complication de circonstances physiques et morales qui le pressent de toutes parts. Ce caractère doit être conservé dans toutes les passions, résolutions, entreprises de l'épopée. Il semble, il est vrai, qu'alors la carrière soit inévitablement ouverte à tous les caprices du hasard. Et cependant c'est, au contraire, l'existence nécessaire et absolue que représente cette succession d'événements extérieurs. Cette contradiction disparaît, parce que les événements et l'action, en général, sont régis par la *nécessité*.

Dans ce sens, on peut soutenir que dans l'épopée

domine le *destin*, mais non comme on l'entend ordinairement dans le drame. Le caractère dramatique, par la nature de son but, la volonté de le réaliser dans des situations données et pleines de collisions, se crée son destin lui-même ; tandis qu'au contraire, pour le caractère épique, il est le résultat de la force des choses. Or, cette puissance des circonstances qui imprime à l'action sa marche particulière, qui donne à l'homme son sort, qui détermine l'issue de ses actions, c'est la domination proprement dite du destin. Ce qui arrive arrive ainsi, et arrive nécessairement. Dans la poésie lyrique, le sentiment, la réflexion, l'intérêt personnel, la passion se font entendre. Le drame développe sous nos yeux le droit intérieur de l'action. Mais la poésie épique représente l'action dans l'élément de l'existence générale nécessaire. Dès lors, il ne reste plus à l'homme qu'à suivre cet ordre fatal et nécessaire, d'être ou de n'être pas en harmonie avec lui, et alors de subir son sort comme il peut et comme il doit. Le destin détermine ce qui doit arriver et ce qui arrive ; et, comme les personnages eux-mêmes sont des caractères plastiques, de même aussi les résultats, les succès ou les infortunes, la vie et la mort, offrent ce caractère. Car le spectacle qui se déroule à nos yeux est, à proprement parler, celui d'une grande situation générale, dans laquelle les actions et les destinées des hommes apparaissent comme quelque chose d'individuel et de passager. Cette fatalité est aussi une justice supérieure. Mais elle n'est pas tragique dans le sens dramatique du terme qui suppose que l'homme

apparaît comme *personne ;* elle l'est dans le sens épique, selon lequel l'homme apparaît comme jugé dans les choses qu'il personnifie. Et, ici, la Némésis tragique consiste en ce que la grandeur des événements est telle qu'elle écrase les individus. Aussi plane un ton de tristesse sur l'ensemble. Nous voyons ce qu'il y a de plus glorieux bientôt périr. Achille, de son vivant, déplore sa mort prochaine ; et, à la fin de l'Odyssée, lui et Agamemnon nous apparaissent comme des morts, des ombres avec la conscience de n'être plus que des ombres. Troie aussi tombe ; le vieux Priam est égorgé sur l'autel ; les femmes, les jeunes filles sont faites esclaves. Énée s'en va, obéissant à un ordre des dieux, fonder un nouvel empire dans le Latium. Et les héros vainqueurs retournent dans leur patrie à travers mille infortunes, pour y trouver une fin heureuse ou malheureuse.

La manière dont la nécessité des événements est représentée peut être très-différente.

La première, la moins explicite, est le simple exposé des événements, sans que le poëte, en plaçant au-dessus un monde de divinités qui les dirigent, explique la nécessité des faits particuliers et du résultat général par le décret, l'intervention ou la participation de ces puissances supérieures. Mais, alors, le ton général du récit doit faire sentir que, dans les événements racontés ou dans les grandes passions des personnages et les destinées d'une race entière, il ne s'agit pas seulement de quelque chose de passager et

d'accidentel dans la vie humaine, mais d'événements qui ont leur raison d'être en eux-mêmes, dont la nécessité cependant reste l'action obscure d'une puissance mystérieuse, bien que celle-ci ne soit pas représentée poétiquement sous des traits individuels et dans son action visible. Le chant des *Niebelungen*, par exemple, maintient partout ce ton, quoiqu'il n'attribue la direction des événements et le dénoûment sanglant ni à la providence chrétienne, ni à un monde de divinités païennes ; car, en ce qui touche au christianisme, on ne trouve que quelques mots sur le chemin de l'Église et sur la messe. L'évêque de Spire, aussi, lorsque les héros veulent aller dans le pays du roi Etzel, leur dit simplement : que Dieu les protége. Puis viennent des songes qui donnent des avertissements, la prédiction des femmes du Danube à Hagen, et d'autres semblables choses ; mais nulle part des divinités qui, à proprement parler, s'emparent de l'action et la dirigent. Cela donne à la représentation quelque chose de dur et de sombre, une tristesse en quelque sorte objective et, par là, hautement épique. Les chants *ossianiques* ont un caractère tout opposé. Aucune divinité, il est vrai, n'y apparaît ; mais la plainte sur la mort et l'infortune de la race tout entière des héros se manifeste comme la douleur personnelle du chantre blanchi par l'âge, ou comme souvenir mélancolique d'un passé dont il fait encore ses délices.

De ce mode de conception diffère essentiellement celui où s'accomplit la parfaite fusion de toutes les des-

tinées humaines et de tous les phénomènes de la nature, avec les desseins, la volonté et les actions d'un monde de divinités qui s'offrent sous des traits divers, tel, par exemple, que nous le trouvons dans les grandes épopées indiennes, dans Homère, dans Virgile, etc. J'ai déjà fait remarquer (l'*Esthétique*, 2e partie, p. 302 et suiv.) les explications poétiques, données par le poëte lui-même, des événements en apparence les plus accidentels, par l'intervention et l'apparition des divinités, et j'ai cherché à rendre cela sensible par des exemples tirés de l'Iliade. Ici s'offre, en particulier, cette règle qui veut que, dans l'action combinée des dieux et des hommes, soit conservé le rapport poétique d'indépendance respective ; de sorte que ni les dieux ne soient réduits à de simples abstractions sans vie, ni les personnages humains ne puissent descendre au rôle de simples ministres obéissants des dieux. J'ai montré aussi avec étendue, dans un autre endroit (*ibid.* 1re partie, p. 313), comment on peut échapper à cet écueil. L'épopée indienne n'a pas été jusqu'à réaliser ce rapport vraiment idéal entre les dieux et les hommes. A ce degré de l'imagination symbolique, le côté humain, dans son activité libre, est encore refoulé ; le développement également libre de l'intelligence humaine est représenté sous la forme d'une incarnation des dieux, ou il s'efface comme quelque chose d'inférieur à la contemplation ascétique, par laquelle l'âme s'élève à la puissance des dieux. — A l'opposé, dans le christianisme, les puissances particulières personnifiées, les

passions, les génies protecteurs des hommes, les anges, etc., ont presque toujours trop peu d'indépendance individuelle et, par là, deviennent facilement quelque chose de froid et d'abstrait. Pareille chose a lieu aussi dans le mahométisme. Avec une manière d'envisager l'univers qui ne permet de rien diviniser dans la nature, et, en même temps, avec la conscience de l'ordre prosaïque des choses, il est difficile d'échapper au danger de donner un sens merveilleux à ce qui est en soi accidentel et indifférent, aux circonstances extérieures qui ne sont là que pour fournir à l'activité humaine et au caractère individuel l'occasion de se développer. C'est ce que prouvent les contes orientaux. Ici, à la vérité, sont rompus l'enchaînement et la succession à l'infini des causes et des effets, et les nombreux anneaux de cette chaîne prosaïque de circonstances qui ne peuvent s'expliquer et, par là, être ramenées à l'unité. Mais, si tout arrive sans nécessité ni raison intérieure, un tel mode d'exposition, comme, par exemple, dans les récits des *Mille et une nuits*, se présente comme un simple jeu de l'imagination qui motive, par de pareilles inventions, ce qui d'ailleurs reste surnaturel, ou le présente comme simplement possible et réellement arrivé.

La poésie grecque, au contraire, tient sous ce rapport, le milieu le plus beau, parce qu'elle peut donner à ses divinités aussi bien qu'à ses héros et à ses hommes, dans toute la représentation, à la fois une force inébranlable et une liberté individuelle parfaitement indépendante.

Néanmoins, en ce qui concerne le monde des dieux dans l'épopée, il se présente une différence que j'ai déjà indiquée sous un autre rapport : celle des *épopées primitives*, et des épopées *artificielles* appartenant aux époques plus tardives. Cette différence se révèle, de la manière la plus frappante, dans Homère et dans Virgile. Le degré de civilisation auquel appartiennent les poésies homériques est encore dans une belle harmonie avec le sujet. Dans Virgile, au contraire, chaque hexamètre nous rappelle que les croyances du poëte sont différentes de celles du monde qu'il veut nous représenter. Ses dieux surtout manquent d'une vitalité propre. Au lieu d'être réellement vivants et d'engendrer la foi à leur existence, ils se montrent comme de simples inventions et des instruments extérieurs que ni le poëte ni le lecteur ne peuvent prendre au sérieux, bien qu'il soit conventionnellement admis qu'il faut y croire avec un grand sérieux. Dans toute l'épopée virgilienne, en général, apparaît, sous ce rapport, l'esprit positif et prosaïque. L'ancienne tradition, le chant primitif, la magie de la poésie se montrent avec une clarté prosaïque dans le cadre de la raison positive. Il en est de l'Énéide comme de l'histoire romaine de Tite-Live, où les anciens rois et les consuls font des discours sur le forum ou dans la chaire des rhéteurs, discours avec lesquels contraste fortement ce qui reste de traditionnel, tel que l'apologue des membres et de l'estomac de Ménénius Agrippa (Liv. II, c. 22), comme éloquence des anciens temps. Mais, dans Homère, les dieux flottent dans une

lumière magique entre la réalité et la fiction. Ils ne sont pas encore assez rapprochés de nos yeux pour que leur apparition puisse s'offrir avec la clarté des objets ordinaires ; et cependant elle n'est pas non plus livrée à un vague tel, qu'elle ne doive avoir aucune réalité pour nous : ce qui peut facilement s'expliquer en eux par les sentiments qui font agir les personnages humains. Voilà ce qui donne un caractère sérieux à notre croyance ; c'est là le côté substantiel, le fond de leur existence. C'est aussi par ce côté que le poëte les prend au sérieux. Quant à leur forme et à leur réalité extérieures, il les traite lui-même ironiquement. Ainsi, les anciens eux-mêmes ne croyaient à la forme extérieure de cette apparition que comme aux œuvres de l'art qui reçoivent leur vérité et leur signification du poëte. Cette fraîcheur d'une imagination naïve et sereine, qui communique aux apparitions des dieux ce caractère de vérité humaine et ce naturel, est un des principaux charmes de la poésie homérique ; tandis que les divinités de Virgile, comme êtres merveilleux froidement inventés et machines artistiques, s'élèvent ou s'abaissent dans le cercle du cours réel des choses. Aussi Virgile, malgré son sérieux et peut-être à cause du sérieux de cette figure, n'a pas échappé au travestissement ; et le Mercure de Blumauer, comme courrier en bottes à l'écuyère un fouet à la main, n'est pas une plaisanterie de mauvais goût. Les dieux d'Homère s'acquittent de la plaisanterie eux-mêmes. Ils sont suffisamment plaisants dans la représentation épique elle-même ; car, chez lui, les

dieux s'amusent de Vulcain boiteux et du filet dans lequel se trouvent pris Mars et Vénus. Vénus reçoit un soufflet, et Mars chancelle et tombe. Par cette gaieté naturelle, le poëte nous délivre de la forme extérieure, en même temps qu'il fait ressortir ce côté de la nature humaine, tandis qu'il laisse subsister la puissance nécessaire et substantielle en elle-même et la croyance à cette puissance. — Je ne veux citer que deux exemples, et je n'irai pas les chercher loin. L'épisode tragique de Didon est d'une couleur si moderne, que Tasse n'a pu résister à l'imiter et l'a traduit presque textuellement, et que maintenant encore il ravit les Français. Et cependant combien autrement naïf, plus humainement naturel et vrai ne s'offre-t-il pas dans l'histoire de Circé et dans celle de Calypso! Du même genre est, dans Homère, la descente d'Ulysse aux enfers. Le séjour obscur, crépusculaire des ombres apparaît dans un nuage trouble, dans un mélange d'imagination et de réalité qui nous saisit avec une merveilleuse magie. Homère ne fait pas descendre son héros dans un monde souterrain tout arrangé d'avance. Mais Ulysse se creuse lui-même une fosse; il y répand le sang d'un bouc qu'il a égorgé. Ensuite il évoque les ombres qui doivent elles-mêmes venir vers lui. Il invite les unes à boire le sang vivifiant, afin qu'elles puissent parler et lui faire leurs récits. Les autres qui se pressent autour de lui par la soif qu'elles ont de la vie, il les écarte avec son épée. Tout cela a lieu d'une manière vivante, par le fait du héros lui-même qui ne se comporte pas humblement comme

Énée et Dante. Dans Virgile, au contraire, Énée fait une descente en règle; les degrés, Cerbère, Tantale et le reste, tout prend la forme d'un séjour arrangé d'une manière déterminée et précise comme dans un froid compendium de mythologie.

L'œuvre du poëte nous paraît encore bien plus une invention artificielle lorsque l'histoire qu'il raconte nous est déjà connue dans sa forme primitive ou dans sa réalité historique. Tels sont, par exemple, le *Paradis Perdu* de Milton, la *Noéide* de Bodmer, la *Messiade* de Klopstock, la *Henriade* de Voltaire, et d'autres encore. Dans tous ces poëmes, on ne peut méconnaître un désaccord entre le fond et la pensée du poëte, l'esprit d'après lequel il décrit les événements, les personnages et les situations. Dans Milton, par exemple, nous trouvons tout à fait les sentiments, les conceptions d'une imagination moderne, et les idées morales de son temps. De même, dans Klopstock, nous avons, d'un côté, Dieu le Père, l'histoire du Christ, les patriarches, les anges, etc.; d'autre part, la culture intellectuelle allemande du dix-huitième siècle et les idées de la métaphysique de Wolf. Et ce double point de vue se reconnaît à chaque ligne. Sans doute, le sujet, par sa nature même, offrait une grande difficulté. Ce Dieu le Père, le ciel, les armées célestes ne se prêtent pas aussi bien que les dieux d'Homère aux formes individuelles dont veut les revêtir la libre imagination. Il y a loin du sérieux de ces personnifications à la liberté qui, chez les divinités d'Homère, va jusqu'à les faire plaisanter sur elles-

mêmes quand elles ne représentent plus les sentiments profonds de la nature humaine, qu'elles apparaissent pour leur propre compte, et alors se donnent carrière presque à l'égal des inventions fantastiques de l'Arioste. Ensuite, Klopstock, sous le rapport de la pensée religieuse, nous jette dans un monde où le sol manque sous nos pas. Il le construit avec tout l'éclat d'une imagination qui s'exerce dans un champ vide, et alors il exige de nous que tout ce qu'il croit sérieusement nous l'acceptions de même.

Cela est particulièrement fâcheux pour ses anges et ses démons. De pareilles fictions ont encore quelque chose de vrai et d'individuellement sympathique à nos habitudes d'esprit, lorsque, comme chez les dieux d'Homère, le fond des actions est pris dans les sentiments du cœur humain, ou dans quelque autre réalité de la vie ; lorsque, par exemple, ces personnifications conservent de l'importance comme génies particuliers et protecteurs des hommes, comme patrons d'une ville, etc. Mais en dehors d'une pareille signification concrète, elles s'offrent d'autant plus comme une simple abstraction vide de l'imagination, qu'on leur accorde une existence plus sérieuse. Ainsi Abbadonna, le démon repentant (*Messiade*, chant II, v. 627-850), n'a nullement un véritable sens allégorique ; car l'idée abstraite et fixe que nous nous faisons du diable exclut cette inconséquence du vice qui retourne à la vertu. Et, d'un autre côté, cette figure n'a pas non plus en soi quelque chose de réellement vivant. Si Abbadonna

était un homme, son retour vers Dieu pourrait paraître justifié ; mais, dans un être qui représente le mal en soi, qui n'est pas simplement un homme méchant, ce n'est plus qu'une banalité morale, qui pourtant ne manque pas de quelque chose de touchant. Klopstock, surtout, se plaît dans de telles fictions, sans réalité, de personnages, de situations et d'événements qui ne sont pas tirés du monde réel et de son fond poétique. Il n'est pas plus heureux dans la juridiction morale qu'il exerce sur son siècle, et dans ses anathèmes contre la licence des cours, surtout si on le compare à Dante qui, dans l'Enfer, damne les personnages célèbres de son temps, avec une tout autre vérité.

Chez Klopstock, nous trouvons aussi la même absence de réalité dans la joie qu'éprouvent de la résurrection les âmes, déjà réunies à Dieu, d'Adam, de Noé, de Sem et de Japhet, etc., qui, dans le onzième chant de la *Messiade*, retournent à leurs tombeaux sur l'ordre de Gabriel. Cela n'a rien qui satisfasse la raison, rien de solide. Les âmes ont vécu dans la contemplation de Dieu ; maintenant, elles revoient la terre, mais elles ne passent pas à un nouvel état. Encore si elles apparaissaient à l'homme, ce serait le meilleur moyen de nous intéresser ; mais cela n'arrive pas une fois. Il ne manque pas, il est vrai, ici, de beaux sentiments, de situations touchantes ; et, en particulier, le moment où l'âme reprend son corps offre une description pleine d'intérêt. Mais le fond reste pour nous une invention à laquelle nous ne croyons pas. Comparées à de pareilles con-

ceptions abstraites, les ombres qui viennent boire le sang dans Homère, leur retour à la vie et à la parole ont infiniment plus de vérité poétique et de réalité. — Sous le rapport de l'imagination, ces tableaux, dans Klopstock, sont très-richement ornés ; mais l'essentiel reste toujours de la rhétorique lyrique. Les anges apparaissent comme simples instruments et serviteurs. Il en est de même des patriarches et des autres figures bibliques, dont les discours et les périodes oratoires s'accordent assez mal avec la forme historique sous laquelle nous avons appris à les connaître dans les récits de la Bible. Pour ce qui est de Mars, d'Apollon, de la Guerre, de la Science, etc., ce ne sont là ni de simples créations poétiques, comme les anges, ni de simples personnages dont le fond est historique, comme les patriarches : ce sont des puissances permanentes, dont la forme ou la manifestation a été simplement *rendue* poétique.— Mais, dans la *Messiade*, malgré le grand nombre de beautés que renferme ce poëme, malgré l'élévation des pensées et la pureté des sentiments, malgré l'éclat d'une imagination brillante, on rencontre, précisément à cause du mode d'invention, beaucoup de choses froides, de fictions abstraites, de combinaisons rationnelles calculées pour produire de l'effet. C'est ce qui fait que, outre les interruptions continuelles dans la marche du sujet et la manière dont il a été conçu, le poëme tout entier est bientôt devenu quelque chose de passé. Car cela seul est vivant et toujours nouveau qui représente la vie et l'action continuelle, originelle, et cela d'une ma-

nière originelle. On doit donc s'en tenir aux épopées primitives; mais il faut savoir s'affranchir des idées de son siècle, et, avant tout, des fausses théories et des prétentions esthétiques, lorsqu'on veut étudier et goûter la pensée primitive des peuples, cette grande histoire naturelle de leur génie. Nous pouvons féliciter notre siècle, et notre nation allemande en particulier, d'avoir renversé les anciennes théories d'une raison étroite pour atteindre à ce but; de nous avoir rendus capables de comprendre de pareilles créations, qu'il faut prendre pour ce qu'elles furent, c'est-à-dire pour l'expression vivante et l'image fidèle de l'esprit des peuples, que l'on peut contempler dans leurs épopées primitives.

III. — Du poëme épique comme formant un tout plein d'unité.

En étudiant les conditions particulières de la véritable épopée, nous avons jusqu'ici parlé, d'abord, de l'état de civilisation qui lui sert de base; ensuite, de l'action individuelle qui se développe sur ce théâtre, ainsi que des personnages qui agissent sous la direction des dieux et du destin. Ces deux points de vue principaux doivent, en troisième lieu, se combiner pour former un seul et même tout épique. Je me bornerai à indiquer à ce sujet :

1° *L'ensemble* des objets qui doivent être représentés, en raison du rapport intime qui unit l'action particulière avec sa base substantielle ;

2° Le mode de *développement* particulier au poëme épique, et par lequel il diffère de la poésie lyrique et de la poésie dramatique ;

3° Enfin, l'*unité* concrète que doit offrir l'œuvre épique malgré l'étendue de son développement.

I. Le fond de l'épopée, c'est, comme nous l'avons vu, un monde tout entier dans lequel se passe une action individuelle. De là, par conséquent, la multiplicité des objets divers qui appartiennent aux idées, aux événements, aux situations de ce monde dans sa totalité.

La poésie lyrique, à la vérité, développe des situations déterminées, dans le cercle desquelles il est permis au poëte lyrique d'introduire un grand nombre d'objets mêlés à ses sentiments et à ses réflexions. Cependant c'est toujours la forme du sentiment qui, dans ce genre de poésie, fournit le type fondamental, et déjà elle exclut, par là, une vaste peinture des choses extérieures. Comme l'œuvre dramatique, au contraire, représente les événements de l'action et les caractères au milieu même de la vie réelle, la description du lieu de la scène, de l'extérieur et du costume des personnages sort ici naturellement du sujet même. Néanmoins, ce sont les motifs qui font agir ceux-ci, et leurs actions, plutôt que la description des objets environnants et les détails relatifs à leur manière d'être, qui font le sujet de leurs discours. Mais dans l'épopée, outre l'ensemble de l'histoire nationale qui sert de base à l'action, le monde extérieur occupe une place aussi bien que le monde moral ; et ainsi se manifeste, sous toutes les faces, ce qu'on peut appeler la poésie de l'existence humaine. A ceci se rattache d'abord le spectacle environnant de la nature extérieure, et cela non-seulement comme lieu particulier de la scène où l'action se passe, mais aussi comme tableau de la nature entière. Ainsi, comme je l'ai déjà dit, nous apprenons à connaître, dans l'Odyssée, de quelle manière les Grecs, du temps d'Homère, concevaient la forme de la terre, de la mer qui l'environne, etc. Mais ces descriptions de la nature ne sont pas le sujet principal,

elles n'offrent que le fond du cadre et l'arrière-plan. Car, d'un autre côté, se développe, comme plus essentielle, la conception du monde des dieux, dans leur existence, leurs actions ; et, sur un plan intermédiaire, apparaît la vie humaine, soit publique, soit privée, dans l'ensemble naturel de ses situations, de ses mœurs, de ses usages, de ses caractères et de ses événements, pendant la paix comme pendant la guerre. Et cela toujours dans deux directions : à la fois en vertu de l'action individuelle et d'un état général, dans la sphère de la réalité nationale ou étrangère. Enfin, parallèlement à toutes ces choses qui appartiennent à l'ordre moral, on ne voit pas seulement se manifester les événements extérieurs, mais en même temps aussi les sentiments intérieurs, le but et les intentions des personnages, leurs actions bonnes ou mauvaises. Ainsi, ce qui fait le fond propre de la poésie lyrique ou dramatique n'est pas exclu de l'épopée ; seulement ces côtés, au lieu de fournir le type fondamental de la représentation totale, ne peuvent valoir que comme moments, et non imprimer au tout leur caractère particulier. Si, donc, les élans de la pensée lyrique, comme c'est le cas, par exemple, chez Ossian, déterminent le ton et la couleur générale ; ou que, comme on pourrait le dire déjà du Tasse, et plus tard de Milton et de Klopstock, les passages qui affectent ce ton paraissent précisément ceux où le poëte a révélé l'excellence de son génie, il ne faut pas regarder cela comme un mérite au point de vue épique. Au contraire, les sentiments et les réflexions

doivent être exposés, en quelque sorte, comme étrangers au poëte, comme quelque chose qui est arrivé, qui a été dit, qui a été pensé par les personnages, et ainsi n'interrompt pas le ton et la marche calme du récit. Le cri échappé à la passion, en général, ou le chant qui s'exhale de l'âme, qui ne se produit là que pour manifester notre propre individualité, ne doivent avoir aucune place dans l'épopée. La poésie épique ne repousse pas moins la vivacité du dialogue dramatique, dans lequel les personnages présents devant nous nous font assister à un entretien réel. Là, en effet, la principale attention est toujours pour le caractère des personnages en scène, et qui cherchent à se persuader, s'exhortent, se supplient, menacent, ou veulent tout renverser avec la passion qui les emporte.

L'épopée ne doit pas nous mettre devant les yeux cette variété d'objets dans leur existence simplement indépendante. Ce qui en fait une épopée véritable, c'est l'événement particulier dont elle retrace le développement. Or, pour que celui-ci reste une action limitée en soi, liée aux détails d'ailleurs accidentels, il faut que ce vaste cercle d'objets soit mis en rapport avec les événements qui constituent l'action particulière, et qu'il ne se développe pas indépendamment, en dehors d'elle. L'Odyssée nous offre le plus bel exemple de cette unité. Les détails de la vie domestique des Grecs pendant la paix, par exemple, ainsi que leurs idées sur les peuples barbares et les contrées étrangères, sur le royaume des

ombres, etc., sont si étroitement liés à la navigation d'Ulysse et de Télémaque qui va à la recherche de son père, qu'aucun de ces côtés ne se détache, d'une manière abstraite, de l'action proprement dite et ne se rend indépendant. Il n'y a rien non plus qui ressemble au chœur de la tragédie, qui n'agit pas, qui n'exprime que des pensées générales et se contente d'agir sur la marche des événements sans s'y mêler directement. De même aussi, la nature et le monde des dieux ne sont pas représentés pour eux-mêmes, mais dans leur rapport avec l'action particulière qu'il est du devoir des dieux de diriger. Par là, seulement, cette représentation offre de l'individualité, de la richesse et de la vie. Dans ce cas seulement, le récit ne peut jamais paraître une simple description d'objets indépendants, puisque, partout, le développement de l'action que le poëte a choisie comme base de l'ensemble constitue le récit lui-même. Mais, de son côté, l'événement particulier ne doit pas, non plus, tellement absorber en soi le fond national sur lequel il se déroule, que celui-ci perde son existence indépendante et paraisse simplement mis à son service. Ainsi, sous ce rapport, l'expédition d'Alexandre contre l'Orient ne serait pas un sujet bien propre à une épopée. Car cette entreprise héroïque, tant par la volonté qui l'a résolue que par l'exécution, repose si bien sur Alexandre seul, sur son génie individuel et sur son caractère, il en est si bien l'âme et l'unique support, que la base nationale, l'armée et ses chefs, manque entièrement de l'existence indépendante et de l'importance

que nous avons dit plus haut être nécessaires. L'armée d'Alexandre, c'est son peuple; elle est absolument liée à lui et à son commandement, soumise à lui seul, et elle ne l'a pas suivi volontairement. Or, la vitalité épique proprement dite consiste en ce que les deux côtés principaux, l'action particulière avec ses personnages, et l'état général du monde, tout en restant constamment combinés, conservent, dans cette réciprocité, l'indépendance nécessaire pour se faire valoir comme une existence qui a aussi en elle-même une réalité véritable.

En parlant de l'état de civilisation qui doit servir de base à l'épopée, nous avons posé cette règle que, pour permettre à une action particulière de se développer, il fallait que ce monde fût plein de collisions. En second lieu, nous avons vu que cette base générale devait apparaître non en soi, mais seulement sous la forme d'un événement déterminé et en rapport avec elle. Or, c'est aussi dans cette action individuelle qu'il faut chercher un point de départ pour tout le poëme épique. Cela importe particulièrement pour les premières situations. Nous pouvons encore ici désigner l'Iliade et l'Odyssée comme des modèles. Dans l'Iliade, la guerre de Troie est la base générale. Elle se développe et marche avec l'action, mais elle nous apparaît seulement dans le cercle de l'action déterminée qui se rattache à la colère d'Achille ; et ainsi le poëme commence, dans la plus belle clarté, avec la scission du principal héros qui se sépare violemment d'Agamemnon. Dans l'Odys-

sée, ce sont deux situations différentes qui fournissent le commencement du poëme : les courses errantes d'Ulysse et les événements domestiques à Ithaque. Homère les rapproche l'une de l'autre, en racontant d'abord en peu de mots, au sujet du héros qui retourne dans sa patrie, que Calypso l'a retenu dans son île, et en passant ensuite aux souffrances de Pénélope et à la navigation de Télémaque. Le poëte a mis en regard et nous fait saisir, du même coup d'œil, ce qui rend possible le retour empêché et ce qui le rend nécessaire du côté de l'épouse délaissée.

II. Outre ce point de départ, le poëme épique diffère essentiellement du poëme lyrique et dramatique par la manière dont il se développe.

La première chose à considérer concerne l'*étendue* que parcourt l'épopée dans son développement. Cette étendue a sa raison à la fois dans le fond et dans la forme. Nous avons vu quelle multitude d'objets embrasse le poëme épique, soit sous le rapport des idées, des sentiments, des passions, des puissances de l'âme qu'elle met sous nos yeux, soit sous le rapport des situations extérieures et des scènes de la nature dont elle retrace le tableau. Mais, en outre, comme tous ces détails prennent la forme de l'objectivité et de l'apparence réelle, chacun d'eux offre aussi une forme indépendante que le poëte épique s'arrête à décrire ou à raconter. Ce côté, il est permis de le développer dans ses caractères extérieurs ; tandis que la poésie lyrique con-

centre tout ce qu'elle saisit, dans l'intimité du sentiment; ou bien elle passe rapidement sur ces sujets en se bornant à des généralités et à des réflexions qui les comprennent en peu de mots.

Mais l'objectivité épique a pour conséquence immédiate le développement et la multiplicité variée des traits divers. Déjà, sous ce rapport, les épisodes n'ont, dans aucun autre genre autant que dans l'épopée, le droit de s'émanciper jusqu'au point de paraître complétement indépendants. Toutefois, il n'est pas permis de se complaire dans les tableaux et les scènes détachés de la réalité, jusqu'à accueillir, dans le poëme, les situations et les incidents qui n'ont nul rapport avec l'action particulière ou avec les idées qui en forment la base. Les épisodes eux-mêmes doivent se rattacher au développement de l'action, ne fût-ce que comme obstacles qui en retardent le cours. Mais, à cause de l'objectivité qui caractérise l'épopée, la liaison des parties doit offrir un tissu peu serré. Si l'unité reste à l'intérieur, ce qui apparaît, au contraire, au dehors, c'est l'existence indépendante des côtés particuliers. Ce manque d'enchaînement étroit et de rapports apparents entre les membres particuliers du poëme épique (qui, d'ailleurs, par son origine, appartient aux époques primitives) est, plus tard, la raison pour laquelle il se prête, plus facilement que les œuvres lyriques et dramatiques, aux additions et aux développements nouveaux; tandis que, d'un autre côté, les chants populaires, détachés eux-mêmes, qui sont parvenus à un certain degré de développement

artistique, s'organisent comme parties intégrantes d'un nouvel ensemble complet.

Si, maintenant, nous examinons de quelle manière la poésie épique est capable de motiver le développement et la marche des événements, elle ne peut en emprunter la raison, ni simplement aux motifs personnels, ni au caractère purement individuel des personnages; ce serait empiéter sur le domaine propre de la poésie lyrique ou dramatique. Elle doit aussi, sous ce rapport, conserver la forme de l'objectivité qui constitue le type fondamental de l'épopée. En effet, d'abord nous avons vu déjà plusieurs fois que les circonstances extérieures, dans l'épopée, n'ont pas une moindre importance que les motifs qui émanent de la volonté des personnages et de leur caractère. Le caractère des personnages et la nécessité des événements sont sur un pied ferme d'égalité respective. Le personnage épique peut, par conséquent, paraître suivre les événements extérieurs sans honte ni préjudice pour son individualité poétique, et ses actions sembleront en être la conséquence; tandis que, dans le drame, c'est le caractère qui est la cause prépondérante. Dans l'*Odyssée*, en particulier, la marche des événements est presque entièrement motivée de cette façon. Il en est de même dans les aventures de l'Arioste et dans les autres épopées qui chantent un sujet emprunté au moyen âge. Pareillement aussi, l'ordre des dieux qui détermine Énée à aller fonder Rome, ainsi que les divers événements qui renvoient l'exécution de ce dessein à un avenir éloigné,

seraient une manière de motiver tout à fait contraire au genre dramatique. La même chose a lieu dans la *Jérusalem délivrée*, dans laquelle, outre la brave résistance des Sarrasins, surgissent plusieurs événements naturels qui s'opposent au but de l'armée chrétienne. De pareils exemples peuvent se tirer de presque toutes les épopées célèbres; car ce sont précisément des sujets qui rendent ce mode de représentation possible et nécessaire que doit choisir le poëte épique.

Ce principe conserve sa valeur là même où le résultat doit sortir de la volonté réelle des personnages. Encore ici, en effet, il ne faut pas mettre en relief ni exprimer formellement ce que, pour obéir au motif ou à la passion individuelle qui l'anime, le personnage fait dans certaines circonstances en voulant maintenir son caractère vis-à-vis des événements extérieurs ou en face d'autres personnages. L'épopée exclut cette manière d'agir purement personnelle, comme elle interdit les réflexions et l'expression des sentiments accidentels de l'âme. Le personnage doit se renfermer dans les circonstances et leur réalité, comme, d'un autre côté, le principe qui le fait agir doit conserver sa généralité. Homère, particulièrement, fournit, à ce sujet, matière à d'inépuisables réflexions. Les plaintes d'Hécube, par exemple, sur la mort d'Hector, celles d'Achille sur la mort de Patrocle, qui, par le sujet, pouvaient être traitées d'une manière tout à fait lyrique, ne sortent cependant pas du ton épique ; et dans les situations qui pourraient être propres à la représentation dramatique,

comme, par exemple, la dispute d'Agamemnon et d'Achille dans le conseil des princes, ou les adieux d'Hector et d'Andromaque, Homère ne tombe pas davantage dans le style dramatique. Si l'on prend pour exemple la dernière de ces situations, elle appartient à ce que la poésie épique est capable de produire de plus beau. Même dans le chant dialogué d'Amélie et de Charles, dans les *Brigands* de Schiller, où le même sujet doit être traité d'une manière tout à fait lyrique, résonne encore un écho épique de l'*Iliade*. Mais avec quel effet vraiment épique Homère ne décrit-il pas, dans le sixième chant de l'*Iliade*, la scène où Andromaque, après avoir cherché vainement Hector dans sa demeure, le trouve enfin sur le chemin auprès de la porte Scée! Elle se précipite au-devant de lui, marche à ses côtés; et, tandis qu'il la regarde avec un sourire tranquille, elle lui dit :

« Magnanime époux, ton courage te perdra. Tu n'as « pitié ni de ton enfant ni de moi infortunée qui serai « bientôt ta veuve; car bientôt les Achéens te tueront « en se précipitant tous sur toi. Mais plutôt que de « t'avoir perdu, il vaudrait mieux pour moi être sous « la terre. Si tu succombes, il n'y a plus pour moi de con- « solation, il ne me restera que ma douleur; car je « n'ai plus ni mon père ni ma noble mère. » Puis elle raconte longuement son départ de chez son père et la mort de ses sept frères, qui tous lui ont été ravis par les coups d'Achille, la captivité de sa mère, sa délivrance et sa mort. Alors seulement elle s'adresse, avec une prière plus pressante, à Hector, qui est pour elle un père

et une mère, un frère et un glorieux époux; et elle le supplie de rester sur la tour, de ne pas faire de son enfant un orphelin et d'elle, sa femme, une veuve. Hector lui répond d'une manière toute semblable. « Tu me « vois tourmenté des mêmes soucis; mais que diraient « les Troyens, que diraient leurs femmes si, comme « un lâche, je restais ici abandonnant le combat? Ce « n'est point le courage d'un moment qui me pousse; « jusqu'ici j'ai toujours été brave et j'ai toujours sou- « tenu la gloire de mon père et la mienne. Je sais qu'un « jour viendra où Ilion doit tomber, jour fatal à Priam « et à son vaillant peuple. Mais le sort des Troyens, d'Hé- « cube et de Priam, celui de mes frères chéris, qui « mordront la poussière sous le fer de l'ennemi, m'oc- « cupent moins que le tien. Dieux! un Grec entraînerait « Andromaque toute en larmes, sur ses vaisseaux. Cap- « tive dans Argos, tu filerais la tunique d'un maître, « ou tu porterais péniblement l'eau d'une fontaine, for- « cée d'obéir à la loi d'une dure nécessité. Et alors, « quelque Grec dirait en te voyant baignée de pleurs : « Voilà la femme d'Hector, du plus brave des Troyens « qui ont combattu pour la défense d'Ilion. Tu l'en- « tendrais, et cela redoublerait ta douleur d'avoir « perdu un époux qui aurait pu écarter de toi l'escla- « vage. Ah! que la terre me recouvre plutôt que « d'entendre tes cris et de te voir débattre contre les « efforts d'un ravisseur! » — Ce que dit Hector ici est touchant, cependant non dans le genre lyrique ou dramatique, mais dans le genre épique; parce que le

tableau qu'il fait de ses souffrances, et qui le fait gémir lui-même, représente les circonstances, les faits en soi d'une façon purement objective; et que d'un autre côté, le motif qui l'entraîne au combat n'apparaît pas comme sa résolution personnelle mais comme une nécessité indépendante de lui et de sa volonté propre. C'est ainsi que les prières mêmes par lesquelles le vaincu implore la vie du vainqueur, dans un discours circonstancié et motivé, sont épiquement touchantes. Car un mouvement du cœur qui semble uniquement partir des circonstances et des situations extérieures n'est pas dramatique, bien que les tragiques modernes se soient quelquefois servis de ce genre pathétique. Ainsi, par exemple, dans la *Pucelle d'Orléans* de Schiller, la scène sur le champ de bataille entre l'Anglais Montgomery et Jeanne d'Arc (acte II, scène 6) est, comme d'autres l'ont justement remarqué, plus épique que dramatique. Le chevalier perd tout à fait son courage à l'heure du danger; et cependant, pressé par la colère de Talbot qui punit de mort la lâcheté et par la Pucelle qui a vaincu les plus braves, il ne peut prendre la fuite :

« Hélas! Puissé-je n'avoir jamais traversé la mer pour « venir en ces lieux, infortuné que je suis! Une vaine « ambition me rendit insensé de vouloir chercher une « trompeuse renommée dans cette guerre de France. « Et maintenant mon funeste destin m'a conduit dans « cette sanglante mêlée. — Que ne suis-je encore « loin d'ici, dans la florissante ville de Saverne, dans « la paisible maison de mon père, où j'ai laissé ma

« mère en pleurs et ma tendre, ma douce fiancée! »
— Ce sont là de lâches paroles qui rendent la figure du chevalier impropre à l'épopée et encore plus à la tragédie, et qu'il faut renvoyer plutôt à la comédie. Lorsque Jeanne s'écrie :

« Meurs! une mère anglaise t'a donné le jour, » et qu'elle se précipite sur lui, il jette son épée et son bouclier, et tombe à ses pieds la suppliant de lui laisser la vie. Ensuite les motifs qu'il emploie pour l'émouvoir: son état sans défense, les richesses de son père qui payera une riche rançon, la douceur du sexe auquel appartient la jeune fille, l'amour de sa douce fiancée qui attend en pleurant le retour de son bien-aimé, ses parents infortunés qu'il a laissés dans sa demeure, le dur destin qui le condamne à mourir sans être pleuré sur la terre étrangère, tous ces motifs appartiennent à des rapports extérieurs, quoiqu'ils aient de la valeur et de l'importance. D'un autre côté, leur exposition calme est du genre épique.

Le poëte motive de même, par une raison extérieure, cette circonstance que Jeanne doit l'écouter, en alléguant l'état sans défense du suppliant; tandis que, dramatiquement parlant, elle devrait le tuer sur-le-champ, puisqu'elle apparaît comme l'implacable ennemie de tous les Anglais, qu'elle exprime cette haine exterminatrice dans de grandes tirades, et la justifie en disant qu'elle est engagée par un serment vis-à-vis des puissances célestes « à exterminer par le glaive tout mortel que le Dieu des armées livre à ses coups. »

Or, comme il est nécessaire que Montgommery ne meure pas désarmé, il avait, puisqu'elle l'a si longtemps écouté, un moyen très-simple de rester vivant entre ses mains : c'était de ne pas reprendre ses armes. Cependant, par son ordre, et pour disputer la douce vie, il reprend son épée et tombe sous ses coups.

Le développement rapide de la scène, sans ces explications étendues du genre épique, eût été plus conforme aux règles du drame.

En général, si l'on veut caractériser le développement de l'action épique, particulièrement en opposition avec la poésie dramatique ; rendre compte, à la fois, de son étendue, qui donne plus de calme à la représentation, et de la marche des événements vers le résultat final, on peut dire que : l'exposition, dans le poëme épique, non-seulement s'arrête à la description des circonstances extérieures et des situations morales, mais, en outre, oppose des *obstacles* au dénoûment. Par là, surtout, elle retarde, de différentes manières, l'accomplissement du but principal, que le poëte dramatique ne peut perdre un instant de vue dans les conflits qui se continuent, sans interruption, d'une manière logique et conséquente. Par là, l'épopée trouve l'occasion de nous mettre sous les yeux tout un monde de situations qui, autrement, n'auraient pu nous être présentées. L'*Iliade* commence avec un pareil obstacle, quand Homère raconte la maladie mortelle qu'Apollon a fait fondre sur le camp des Grecs, et qu'à cet événement il rattache la dispute d'Achille et d'Agamemnon. La colère d'Achille est le

second obstacle. Dans l'*Odyssée*, chaque aventure que doit éprouver Ulysse est encore davantage un empêchement qui retarde le retour du héros. Mais ce sont particulièrement les *épisodes* qui servent à interrompre la marche continue de l'action et qui sont propres à la retarder. Tels sont, par exemple, le naufrage d'Énée, l'amour de Didon, dans Virgile; l'épisode d'Armide, dans le Tasse; dans l'épopée romantique, les nombreuses aventures individuelles, les histoires amoureuses des héros, qui, dans l'Arioste, se multiplient et s'entremêlent sans fin, au point de masquer complétement et de faire oublier la lutte des chrétiens et des Sarrasins.

Dans la *Divine Comédie* de Dante, il ne se présente pas, à la vérité, d'obstacles formels au développement de l'action; mais ici la marche lente de l'épopée consiste, en partie, dans la description du voyage qui se fait à chaque pas, en partie dans le grand nombre de petites histoires épisodiques et d'entretiens avec les damnés, dont le poëte fait une relation détaillée.

Mais, maintenant, il est, avant tout, nécessaire que de pareils obstacles ne se fassent pas remarquer comme des moyens employés pour des buts simplement extérieurs. En effet, si déjà l'état de civilisation, qui sert de base à l'épopée, n'est véritablement poétique qu'autant qu'il paraît s'être formé de lui-même, le cours entier des événements doit aussi naître de lui-même par le fait des circonstances et celui d'un destin originel, sans qu'on y remarque les intentions personnelles du poëte. Si, de plus, au sommet du poëme, se place

un monde de dieux qui dirigent les événements, il est particulièrement nécessaire, dans ce cas, que la croyance du poëte lui-même soit d'autant plus fraîche et plus vive, puisque ce sont principalement les dieux qui suscitent les obstacles. Autrement, ces puissances supérieures ne sont plus regardées que comme de simples machines, sans réalité et sans vie. Elles tombent au niveau d'un simple instrument employé à dessein par le poëte.

III. Après avoir traité brièvement de l'ensemble des objets que peut embrasser l'épopée en combinant une action particulière avec la vie tout entière d'une nation, après avoir fait connaître ensuite le mode de développement de l'action et la marche des événements, nous poserons, de nouveau, la question de l'*unité* du poëme épique et de ses limites.

Ce point, comme je l'ai déjà indiqué, a maintenant d'autant plus d'importance que, récemment, il a été donné cours à cette opinion : que l'on peut faire finir une épopée ou la continuer à volonté. Quoique cette opinion ait été professée par de spirituels et savants hommes, comme, par exemple, F. A. Wolf, elle n'en reste pas moins grossière et barbare, puisqu'en réalité elle ne tend à rien moins qu'à refuser aux plus beaux poëmes épiques le caractère même d'œuvres d'art. Ce n'est, en effet, que comme retraçant l'image d'un monde complet dans son unité et son indépendance, qu'une épopée est une œuvre d'art

libre, par opposition à la description des faits soit isolés soit se succédant dans une série sans fin d'événements, de causes et d'effets. Sans doute, on peut accorder que pour l'épopée proprement dite, c'est-à-dire primitive, l'appréciation purement esthétique du plan et de l'organisation des parties, de la richesse des épisodes, des comparaisons, etc., n'est pas la chose principale. Car, ici, plus que dans la poésie lyrique postérieure et dans le développement de la poésie dramatique, savamment conçu, des époques ultérieures, les croyances générales, les idées religieuses et, en général, ce qui fait le fond de ces bibles populaires, doit être regardé comme le côté dominant. Néanmoins, ces livres nationaux, comme le *Râmayana*, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et même le chant des *Niebelungen*, ne doivent pas, pour cela, perdre ce qui seul, sous le rapport de la beauté, peut leur donner la dignité et la liberté d'œuvres d'art, savoir : le mérite de nous offrir un tout achevé, une action complète. Il s'agit donc de découvrir le véritable caractère de cette unité conforme à l'idée de l'art.

L'*unité*, prise dans un sens aussi général, est devenue ici, comme pour la tragédie, un mot banal qui peut conduire à beaucoup de malentendus. En effet, chaque événement se prolonge à l'infini dans les occasions qui l'ont fait naître et dans ses suites. Il s'étend, à la fois dans le passé et dans l'avenir, en une chaîne de circonstances et de faits particuliers, d'une façon tellement incalculable, qu'on ne peut déterminer tout ce

qui, parmi ces situations et autres incidents, peut s'introduire dans l'action et être regardé comme s'y rattachant réellement. Si, donc, l'on n'a égard qu'à cette *succession*, sans doute une épopée peut toujours se prolonger en arrière et en avant. Elle fournit, en outre, une occasion, sans cesse ouverte, d'intercaler de nouveaux incidents. Mais une telle succession de faits constitue précisément le caractère prosaïque. Pour ne donner qu'un exemple, les poëtes cycliques, chez les Grecs, chantent tout le cercle de la guerre de Troie. Ils continuent, par conséquent, là où Homère s'arrête, et commencent à l'œuf de Léda. Cependant, c'est précisément à cause de cela que leurs œuvres sont devenues prosaïques comparées aux poëmes d'Homère. Un personnage ne peut pas plus par lui-même devenir le centre unique d'un poëme, par cela seul que de lui partent les événements les plus divers qui peuvent se rattacher à lui sans se lier entre eux autrement que comme événements. Nous avons donc à chercher une autre espèce d'unité.

Sous ce rapport, nous devons établir brièvement une différence entre un simple fait arrivé et une action déterminée qui, épiquement racontée, prend la forme d'une série d'événements. Un simple fait arrivé doit être déjà regardé comme le côté extérieur et réel de toute action humaine, sans qu'il faille y chercher l'exécution d'un dessein particulier. Que la foudre tue un homme, c'est là un simple événement, un accident extérieur. Mais dans la conquête d'une ville ennemie

il y a plus : il y a la réalisation d'un but cherché. Un tel but déterminé, comme la délivrance de la terre sainte du joug des Sarrasins et des païens, ou, mieux encore, la satisfaction d'une passion particulière, comme, par exemple, la colère d'Achille, doit, sous la forme d'un événement épique, constituer l'unité fondamentale de l'épopée ; en ce sens que, ce qui est raconté par le poëte est le résultat propre de ce but compris et de ce motif déterminé, et par conséquent se combine avec lui de manière à former un tout achevé et complet. Or, il n'y a qu'un homme qui puisse agir et poursuivre un but : de sorte que, de ce côté, le personnage qui s'identifie avec ce but et ce motif se trouve placé au sommet. Il y a plus ; si, maintenant, l'action et le développement de tout le caractère héroïque, d'où découlent le but et le motif, ne se manifestent qu'au milieu de situations entièrement déterminées et d'événements qui forment une vaste chaîne indéfiniment prolongée en arrière, tandis que le dénoûment de l'action, à son tour, offre en avant une suite nombreuse de conséquences, dès lors il se présente, sans doute, pour l'action déterminée, d'un côté une multitude d'occasions ou de points de départ, ensuite de nombreuses conséquences ultérieures, mais qui précisément ne sont nullement en rapport intime et poétique avec le but de l'action. Dans ce sens, par exemple, la colère d'Achille n'a pas plus de rapport avec l'enlèvement d'Hélène et le jugement de Pâris, quoique celui-ci en soit un antécédent, qu'avec la prise de Troie. Mais si l'on soutient,

d'après cela, que l'*Iliade* n'a ni un commencement nécessaire ni une fin précise, c'est faire preuve de peu de jugement. On ne veut pas voir que c'est la colère d'Achille qui est chantée dans l'*Iliade*, et que, par conséquent, c'est elle qui doit fournir le point d'unité. Si, au contraire, l'attention se fixe fortement sur la figure d'Achille, et qu'on le considère, dans son courroux excité par Agamemnon, comme le lien qui unit toutes les parties du poëme, on ne peut trouver un point de départ et un dénoûment plus beaux. En effet, la querelle qui donne lieu à cette colère constitue le commencement, tandis que les suites sont renfermées dans le cours du poëme. On a cherché, il est vrai, à faire prévaloir une opinion contraire en disant que les derniers chants sont inutiles et qu'on aurait pu aussi bien les supprimer; mais cette opinion, mise en présence du poëme, est tout à fait insoutenable. Car, de même que le séjour sur les vaisseaux et la retraite du combat, chez Achille même, n'est qu'une suite de sa colère, et qu'à cette inaction se rattache l'avantage remporté par les Troyens sur l'armée des Grecs, ainsi que le combat et la mort de Patrocle; de même aussi, à cette mort de son courageux ami sont rattachées étroitement les plaintes et la vengeance du noble Achille et sa victoire sur Hector. Mais si l'on croit qu'avec la mort du héros troyen tout est fini, et qu'alors chacun peut s'en aller de son côté, cela ne prouve autre chose qu'une grossière conception. Avec la mort, le sens physique est satisfait, mais non le sens moral; celui-ci réclame pour

les héros morts les honneurs des funérailles. Ainsi se rattachent à tout ce qui précède les jeux sur le tombeau de Patrocle, les prières touchantes de Priam, l'apaisement d'Achille qui rend au père le cadavre de son fils, afin que ce héros aussi ne soit pas privé des honneurs des morts; et tout cela termine le poëme de la manière la plus belle et la plus satisfaisante.

Mais, maintenant, s'il est vrai que nous exigeons, pour l'épopée, une action individuelle, déterminée, procédant de buts et de motifs héroïques compris et sentis, et que nous faisons de cette action le point d'unité pour l'enchaînement des parties, il peut sembler, par là, que nous nous rapprochons de bien près de l'unité dramatique. Car de même aussi, dans le drame, une action particulière, sortie d'un but senti et compris et d'un caractère principal, constitue le point central. Pour qu'on ne puisse pas, même en apparence, confondre les deux genres épique et dramatique, je renverrai encore une fois à ce que j'ai déjà dit précédemment sur la différence de l'*action* et de l'*événement*. D'ailleurs, l'intérêt épique ne se borne pas seulement à ces caractères, à ces buts que poursuivent les personnages et à ces situations qui sont fondées sur l'action particulière en elle-même, dont l'épopée raconte le cours. Mais cette action trouve sa cause occasionnelle, pour sa collision et son dénoûment, aussi bien que pour son développement tout entier, uniquement dans le sein d'une vaste unité nationale, qui, dès lors aussi, de son côté, a le plein droit de laisser s'introduire dans la

représentation une multiplicité de caractères, de situations et d'événements. Sous ce rapport, l'unité et le développement régulier de l'épopée consistent non-seulement dans l'action déterminée qui en est le sujet, mais en même temps dans la pensée nationale dont elle entreprend d'esquisser l'image. Et l'unité épique n'est en réalité complète que quand, d'une part, l'action particulière est achevée en soi, et que, de son côté, le monde total, dans le cercle duquel elle se meut, est représenté dans son parfait ensemble, et que ces deux sphères restent cependant dans une harmonie vivante et dans une inébranlable unité.

Tels sont les principes essentiels que l'on peut établir au sujet de l'épopée proprement dite.

Mais cette forme de l'objectivité a été aussi appliquée à d'autres genres qui ne comportent pas en soi le caractère de la véritable objectivité. Avec de pareils genres accessoires on peut embarrasser le théoricien, quand on lui demande d'établir des divisions auxquelles s'adaptent parfaitement toutes les œuvres poétiques (s'il faut appeler poésies tout ce qui est attribué à ces genres mixtes). Cependant, il ne peut y avoir place dans une véritable division que pour ce qui répond à une des déterminations principales de l'idée. Ce qui, au contraire, ne se rattache qu'imparfaitement au fond ou

à la forme, ou à tous deux à la fois, précisément parce qu'il n'est pas comme il doit être, se laisse mal classer philosophiquement. Car une chose doit être en réalité ce qu'elle est en vérité. Quant aux branches inférieures de la vraie poésie épique, je me bornerai, en terminant, à ajouter quelques observations sous forme d'appendice.

Avant tout, nous avons à parler ici de l'*Idylle*, dans le sens moderne du mot, suivant lequel ce genre de poésie exclut tous les intérêts généraux et profonds de la vie intellectuelle et morale, et représente l'homme dans son innocence. Mais, ici, vivre dans l'innocence veut dire seulement ne rien savoir hormis boire et manger, et encore se contenter de la nourriture et des boissons les plus simples, par exemple du lait des chèvres ou des brebis, et tout au plus par nécessité du lait des vaches ; vivre de légumes, de racines, de glands, de fruits, de fromage; j'allais dire de pain, mais je ne crois plus ce mot parfaitement idyllique. — Cependant, la viande doit avoir été permise auparavant, à moins que les bergers et les bergères n'aient voulu sacrifier tout leur bétail aux dieux. Leurs occupations, du reste, consistaient à garder ce cher troupeau, pendant tout le jour, avec le chien fidèle, à le faire paître, à l'abreuver, le soigner, à entretenir, avec toute la sentimentalité possible, ces douces émotions qui ne troublent pas le calme et la paix intérieures, à être toujours bon, aimable, à jouer du chalumeau ou de la musette, à chanter des chansons, et surtout à s'aimer avec la plus grande tendresse et en toute innocence. — Les Grecs

avaient, dans leurs représentations plastiques, un monde plus gai et plus joyeux, toute la suite de Bacchus, les Satyres, les Faunes, qui s'empressent, sans souci, autour de ce Dieu. Ils élevaient ainsi la nature animale jusqu'à la gaîté humaine, avec une vitalité et une vérité toute autre que cette innocence prétentieuse, cette douceur et cette niaiserie. La même verve et la même fraîcheur d'imagination se font encore sentir dans les frais tableaux de scènes nationales des bucoliques grecques, chez *Théocrite*, par exemple, quoiqu'il s'arrête trop sur les situations réelles de la vie des pêcheurs et des bergers, quoiqu'il transporte à d'autres objets le mode d'expression propre à ce cercle ou à d'autres semblables, et qu'il décrive tantôt épiquement, tantôt d'une manière lyrique ou dramatique, de pareilles images de la vie. *Virgile* est déjà plus froid dans ses églogues. Mais *Gessner* surtout est ennuyeux, au point qu'aujourd'hui personne ne le lit plus. On doit seulement s'étonner qu'il ait été un temps où les Français l'ont assez goûté pour le regarder comme le plus grand poëte allemand. Toutefois, leur sensibilité d'une part, qui fuit le fracas et les complications de la vie, tout en recherchant un certain mouvement, d'autre part, leur frivolité qui les empêche de comprendre les vrais intérêts de l'existence et les rend étrangers au sérieux de nos idées, peuvent expliquer cette prédilection.

On peut aussi ranger parmi ces genres mixtes les poëmes, à moitié *descriptifs*, à moitié *lyriques*, comme

les aiment surtout les Anglais, et dont le sujet principal est la nature, les saisons, etc. Il en est de même des diverses espèces de poëmes *didactiques*, où l'on trouve un *compendium* de physique, d'astronomie, de médecine, de jeu d'échecs, des traités sur la pêche, la chasse, l'art d'aimer. Avec un fond prosaïque, une conception et des ornements poétiques, ces poëmes, tels que déjà, dans la poésie grecque postérieure, ensuite chez les Romains, et récemment surtout chez les Français, ils ont été composés avec beaucoup d'art et d'esprit, appartiennent à ce domaine. Ils peuvent également, malgré le ton général, qui est épique, affecter le genre et le caractère lyriques.

Il en est tout autrement du *Roman*, de la moderne épopée bourgeoise. Ici d'abord apparaissent toute la richesse et la multiplicité des intérêts, des situations, des caractères, des relations de la vie, le fond vaste d'un monde tout entier, ainsi que la représentation épique d'événements. Ce qui manque ici cependant, c'est l'état général, originairement *poétique*, du monde, d'où procède la véritable épopée. Le roman, dans le sens moderne du mot, suppose une société prosaïquement organisée, au milieu de laquelle il cherche à rendre, autant qu'il est possible, à la poésie ses droits perdus, à la fois quant à la vitalité des événements, à celle des personnages et de leur destinée. Aussi, une des collisions les plus ordinaires et qui conviennent le mieux au roman est le conflit entre la poésie du cœur et la prose opposée des relations sociales et du hasard des

circonstances extérieures. Ce désaccord se résout soit tragiquement, soit comiquement. Ou il trouve sa solution en ce que les caractères, qui protestent d'abord contre l'organisation actuelle de la société apprennent à reconnaître ensuite ce qu'elle a de vrai et de solide. Ils se réconcilient avec elle et prennent part à la vie active, mais en même temps ils effacent de leurs actions et de leurs entreprises la forme prosaïque, et par là substituent à cette prose une réalité qui se rapproche davantage de la beauté de l'art. —En ce qui concerne la représentation, le roman proprement dit exige aussi, comme l'épopée, la peinture d'un monde tout entier et le tableau de la vie, dont les nombreux matériaux et le fond varié apparaissent dans le cercle de l'action particulière qui forme le centre pour l'ensemble. Quant aux conditions spéciales de la conception et de l'exécution, on doit ici accorder au poëte une carrière d'autant plus libre, qu'il peut moins éviter de faire entrer dans ses descriptions la prose de la vie réelle, sans par là rester lui-même dans le prosaïque et le vulgaire.

Le roman est la chevalerie, de nouveau prise au sérieux et rentrée dans la vie réelle. A un état de choses où dominait l'arbitraire et le hasard, a succédé l'ordre fixe et régulier de la société civile et de l'État. Maintenant, la police des tribunaux, l'armée, le gouvernement, remplacent les idées chimériques que se créait la chevalerie. Par là a dû changer aussi le caractère chevaleresque des héros qui figurent dans les nouveaux romans. Ceux-ci, avec leurs prétentions

personnelles, inspirées par l'amour, l'honneur ou l'ambition, avec leurs rêves d'amélioration sociale, se posent comme individus en face de cet ordre constitué et de cette prose de la réalité, qui de toutes parts sèment des obstacles sur leur chemin. Alors les désirs, les exigences s'irritent et s'exaltent à l'excès dans cette opposition. Chacun trouve devant lui un monde absurde et comme enchanté, qu'il doit combattre, puisqu'il l'arrête et l'entrave, puisque dans sa dédaigneuse inflexibilité il ne veut pas céder à ses passions, et lui oppose comme obstacle la volonté d'un père, d'une tante, les convenances sociales, etc. Les jeunes gens, particulièrement, sont ces nouveaux chevaliers qui doivent se faire jour en combattant à travers ce monde matériel et positif. Ils regardent comme un malheur qu'en général il y ait une famille, une société civile, des lois, des devoirs de profession, parce que ces rapports, qui constituent la base des mœurs réelles, opposent leurs barrières violentes à l'idéal et aux droits infinis du cœur. On se propose alors de faire une brèche à cet ordre de choses, de changer et d'améliorer la société; ou au moins, pour se consoler, on se taille à sa fantaisie un ciel sur la terre. Il s'agit de chercher la femme comme on la veut, de la trouver, de l'obtenir malgré la mauvaise volonté des parents, ou en triomphant d'autres obstacles, de faire ainsi sa conquête par la force. Mais ces combats romanesques, dans le monde moderne, ne sont autre chose que l'apprentissage de la vie, l'éducation sociale de l'in-

dividu. C'est là leur véritable sens. En effet, comment se termine cet apprentissage? Le jeune homme, après avoir jeté sa gourme, met ses désirs et ses opinions en harmonie avec les lois de la société et avec la raison qu'ils expriment; il se case et obtient une position convenable. Après avoir été bien longtemps en querelle avec le monde, s'être agité en tout sens, il finit toujours par rencontrer la femme qu'il cherchait et un poste quelconque. Il se marie, devient un inoffensif bourgeois. La femme préside au ménage; viennent les enfants; l'être unique, l'ange qu'il a épousé se trouve être à peu près comme toutes les autres femmes; la place donne du travail et de l'ennui; le mariage amène ses croix et ses soucis. Le reste n'est guère plus poétique.

III. Développement historique de l'épopée.

Si, maintenant, nous procédons à l'indication des œuvres épiques particulières, nous ne pouvons que mentionner les plus importantes ; il ne faut demander à toute cette partie de notre étude que l'espace et l'importance d'un coup d'œil rapide et d'une esquisse générale.

I. Chez les *Orientaux*, ainsi que nous l'avons dit, la poésie est, en général, toute primitive. En d'autres termes, elle est encore trop rapprochée du mode substantiel d'intuition ; la conscience individuelle est trop absorbée dans le grand Tout pour que, d'un autre côté, en ce qui regarde les genres particuliers de la poésie, le poëte puisse s'élever à la conception des caractères individuels, des buts et des collisions entre les personnages, conditions absolument nécessaires pour le vrai développement de la poésie dramatique. Ce que nous devons, par conséquent, rencontrer d'essentiel ici, outre une poésie lyrique pleine de charme et de grâce rêveuse,

aérienne, ou sublime dans son essor vers un Dieu unique et ses perfections, se borne à des chants qui doivent être rapportés au genre épique. Cependant, nous ne trouvons de vraies épopées que chez les Indiens et les Perses, mais aussi alors dans des proportions colossales.

1° Les *Chinois*, au contraire, ne possèdent aucune épopée nationale ; car le caractère prosaïque qui est le trait fondamental de leur esprit, et qui donne, même aux commencements les plus reculés de l'histoire, la forme positive d'une réalité historique prosaïquement régulière, ce caractère, dis-je, joint à leurs conceptions religieuses, inaccessibles à la représentation véritablement artistique, met un obstacle naturel et insurmontable au développement de cette haute forme de la poésie, de l'épopée. Mais ce que nous trouvons comme une riche compensation, ce sont de petites histoires d'une époque plus tardive et des romans d'une contexture compliquée qui, par la vérité et la clarté des situations, l'exactitude avec laquelle sont décrites les relations de la vie privée ou publique, par la variété, la finesse, souvent même la délicatesse et la grâce des caractères de femmes, aussi bien que par l'art total avec lequel ces œuvres sont travaillées, doivent nous jeter dans l'admiration.

2° Un monde tout opposé s'ouvre à nous dans les épopées *indiennes*. Déjà les conceptions religieuses les plus anciennes (pour ne juger que par le peu que nous connaissons des *Védas*) renferment le germe fécond

d'une mythologie qui peut être représentée épiquement. Celle-ci ensuite, se ramifiant en actions héroïques, déjà plusieurs siècles avant Jésus-Christ (car les données historiques sont encore très-incertaines), a engendré de véritables épopées, bien que celles-ci se tiennent encore à demi sur le terrain purement religieux, et à moitié sur celui de la libre poésie et de l'art. Ce sont principalement les deux plus célèbres de ces poëmes, le *Ramayana* et le *Mahabahrata,* qui nous donnent le spectacle de l'imagination indienne dans toute sa pompe et sa grandeur, comme aussi dans ce qu'elle a de vague, de faux, de fantastique et de déréglé, mais toutefois avec un charme plein d'ivresse, et des traits d'une délicatesse de sentiment qui n'appartiennent qu'à ces natures naïves, véritables plantes spirituelles. Les actions humaines qui forment le fond des récits épiques se confondent avec celles des dieux incarnés, dont l'activité alors flotte indécise entre la nature divine et la nature humaine. De là l'absence de mesure dans ces figures et dans les faits qui se trouvent jetés hors de toutes proportions. Aussi le fond des idées est tel que la pensée occidentale, lorsqu'elle ne veut pas renoncer aux hautes exigences de la liberté et de la moralité, ne peut y trouver ses droits et sympathiser avec ces personnages. L'unité du plan est brisée en plusieurs endroits. Les épisodes les plus étendus s'introduisent avec des histoires de dieux, des récits d'exercices ascétiques et de pouvoirs surnaturels obtenus par ces pratiques, des explications détaillées sur des doctrines et des sys-

tèmes philosophiques. Tout cela, sans compter une foule d'autres ingrédients, s'écarte tellement de l'enchaînement du tout, que l'on doit le considérer comme des additions postérieures. Quoi qu'il en soit, l'esprit qui a produit ces grands poëmes témoigne d'une imagination qui, non-seulement a précédé toute culture prosaïque, mais qui, en général, est absolument incapable de la sagesse prosaïque propre à la raison positive. Elle ne pouvait que développer, sous la forme d'une poésie primitive, les tendances fondamentales de la pensée indienne dans leur ensemble.

Les poésies épiques, appelées *Pouranas*, ce qui, dans le sens étroit du mot, veut dire poésies des temps antérieurs, paraissent, au contraire, plutôt ressembler à celles que nous trouvons chez les poëtes cycliques postérieurs à Homère.

Tout ce qui appartient au cercle entier du mythe d'un dieu particulier s'y succède d'une manière prosaïque et sèche. On part de la naissance des dieux et de celle du monde. Par un long circuit, on s'élève jusqu'aux généalogies des héros et des princes. Finalement, pour remplacer la séve des anciens mythes, on a recours aux couleurs vaporeuses et aux ornements, travaillés avec art, de la forme et de la diction poétique extérieures; tandis que, d'un autre côté, l'imagination, qui se laisse aller au merveilleux et aux rêves fantastiques, se combine avec une sagesse de fabuliste qui a pour tâche principale d'enseigner la marche et les règles de prudence de la vie.

3° Nous pouvons ranger dans un troisième cercle de la poésie épique orientale les *Hébreux*, les *Arabes* et les *Perses*.

La sublimité est le caractère propre de l'imagination *hébraïque*. Le récit de la création, les histoires des patriarches, de la fuite d'Égypte, du séjour au désert, de la conquête de Canaan, et le cours plus vaste des événements nationaux, renferment plusieurs éléments d'une poésie véritablement épique, pleine de séve, de naturel et de vérité. Cependant, l'intérêt religieux domine à tel point, qu'au lieu d'épopées proprement dites, nous ne trouvons que des récits d'un genre à la fois poétique, religieux et didactique.

Mais les *Arabes* ont une nature réellement poétique ; aussi ont-ils été, de bonne heure, de véritables poëtes. Déjà les *Mottalakat*, chants héroïques, à la fois lyriques et récitatifs, et qui, en partie, sont du dernier siècle avant le prophète, peignent, tantôt avec une brusque hardiesse et une impétuosité brillante, tantôt avec un calme réfléchi et une douce mollesse, les situations primitives des Arabes encore païens : l'honneur de la race, l'ardeur de la vengeance, l'hospitalité, l'amitié, l'amour, le plaisir des aventures, la bienfaisance, la fidélité, la mélancolie. Tout cela est décrit avec une énergie soutenue et des traits qui peuvent rappeler le caractère romantique de la chevalerie espagnole. C'est là, pour la première fois, une véritable poésie, sans rêves fantastiques comme sans prose, sans mythologie, sans dieux, ni démons, ni génies, ni fées,

et tout ce qui caractérise d'ailleurs l'imagination orientale. Ce sont des figures fermes et libres. Sans être banni, le merveilleux est plus rare. Si le poëte joue avec les images et les comparaisons, elles sont plus vraies et plus réelles ; le style est ferme et précis. Nous trouvons aussi le tableau d'un pareil monde héroïque païen dans les poésies, recueillies plus tard, du *Hamasa*, ainsi que du *Divan* des Hudsalites, lequel n'est pas encore publié. Cependant, après les vastes et brillantes conquêtes des Arabes mahométans, s'efface peu à peu ce caractère héroïque primitif. Il fait place, pendant le cours des siècles suivants, dans le domaine de la poésie épique, soit à des fables spirituelles et à des apologues empruntés d'une sagesse sereine, soit à des récits en forme de contes, tels que nous les trouvons dans les *Mille et une Nuits*, ou bien encore à des histoires d'aventures, dont Ruckert nous a donné une image d'une si haute valeur poétique dans la traduction des *Macames* du Hariri, où le poëte joue si spirituellement avec l'harmonie des sons et des rimes, savamment combinée avec la signification des mots.

La fleur de la poésie *Persane* coïncide, au contraire, avec l'époque où le mahométisme vint changer la langue et la nationalité, et produisit une nouvelle culture intellectuelle. Cependant, nous rencontrons ici également, au commencement de cette époque, la plus belle et la plus florissante, une poésie épique qui, au moins par le sujet, se rattache au passé le plus éloigné des chants primitifs de la Perse et de la mythologie

persane. Le récit conduit, à travers l'âge héroïque, jusqu'aux derniers jours des Sassanides. Cet ouvrage, qui embrasse un si vaste espace de temps, est le *Shanamed* de Firdouzi, fils de Gatner de Tus. Néanmoins, nous ne pouvons appeler ce poëme une véritable épopée, parce qu'il n'a pour centre aucune action individuelle complète et une. Comme il parcourt plusieurs siècles, il lui manque un costume fixe en rapport avec les temps et les lieux. En particulier, les plus anciennes figures mythiques et les traditions embrouillées planent dans un monde fantastique, dont la représentation a quelque chose de si vague, que nous ne savons souvent si nous avons affaire à des personnages réels ou à des races entières; tandis que, d'un autre côté, apparaissent de véritables figures historiques. Comme mahométan, le poëte avait bien la main libre, quant à son sujet; cependant, précisément à cause de cette liberté, il lui manque la fermeté de dessin qui caractérise la description des personnages individuels dans les chants héroïques primitifs des Arabes. Et, à cause de la grande distance qui le sépare du monde représenté dans ces traditions, monde depuis longtemps détruit, il lui manque également cette fraîche inspiration de la vitalité immédiate, si absolument nécessaire à la poésie épique. — Dans une époque beaucoup plus tardive, l'art épique des Perses se développe d'abord dans les *épopées amoureuses*, par lesquelles *Risami*, principalement, s'est illustré. Il y respire une volupté molle et une grande douceur. Puis, une expérience plus riche

de la vie amène une tendance vers le genre didactique, dans lequel *Saadi* se montra en maître. La poésie s'absorbe enfin dans ce mysticisme panthéiste que *Dschelaleddin Rumi* enseigne et recommande dans des histoires et des récits légendaires, etc. — Je dois me borner à ces courtes indications.

II. La poésie des *Grecs* et des *Romains* nous introduit maintenant, pour la première fois, dans le véritable monde de l'art.

A la vraie épopée appartiennent, avant tout, les œuvres que j'ai déjà placées au sommet de l'art épique : les poëmes *homériques*.

Chacun de ces poëmes, quoi qu'on puisse dire, est si parfait en soi, offre un tout si bien proportionné, si habilement conçu, que l'opinion qui veut que tous deux se soient formés par l'addition successive et la juxtaposition de plusieurs chants appartenant à divers rapsodes, n'a pour moi d'autre sens que celui, précisément, de décerner à ces œuvres leur véritable louange. Cela signifie que, dans leur mode tout entier de représentation, elles sont absolument nationales, que l'auteur s'efface devant son sujet, qu'en même temps, les parties elles-mêmes sont si parfaites, que chacune d'elles peut sembler former un tout. En Orient, l'être universel absorbe l'individualité des caractères; le but qu'ils poursuivent, les événements eux-mêmes deviennent des personnifications symboliques ou des vérités didac-

tiques. Par là, aussi, l'organisation et l'unité de l'ensemble sont plus indéterminées, le lien qui unit les parties est faible. — Dans ces poésies, au contraire, nous trouvons, pour la première fois, un monde qui flotte dans un heureux milieu entre les principes généraux de la vie morale, de la famille, de l'État, de la croyance religieuse, et la particularité individuelle du caractère. Le plus bel équilibre est établi entre la nature et l'esprit. Avec un événement extérieur se combine une action conçue et accomplie par la volonté humaine. Une base nationale est donnée aux entreprises, qui s'appuient aussi sur des vues et des passions personnelles. Quoique les héros conservent partout la spontanéité et la liberté de leur caractère individuel, celui-ci, cependant, est tempéré par la grandeur du but et le sérieux du destin. Aussi, même pour nous autres modernes, l'ensemble de ces poëmes nous apparaît comme l'œuvre la plus haute qui puisse être goûtée et admirée dans le cercle de la poésie épique. En effet, les dieux eux-mêmes qui s'opposent à ces héros essentiellement hommes, braves, généreux, nobles, ou qui les protégent, nous devons les reconnaître encore dans leur signification morale; tandis que de son côté, par la forme de leur apparition, par la naïveté de leur figure et de leur costume essentiellement humain, l'art, dans sa souriante sérénité, est également satisfait.

Les poëtes *cycliques* postérieurs s'écartent de plus en plus de la vraie représentation épique, parce que, d'abord, au lieu de présenter, dans un cadre restreint,

l'ensemble des traditions nationales, ils les disséminent et les isolent dans des sphères et des directions particulières, et qu'en même temps, méconnaissant l'unité poétique d'une action limitée et circonscrite, ils s'attachent à reproduire la totalité des événements depuis l'origine jusqu'à la fin, et n'ont d'autre unité que celle du personnage. Ils engagent ainsi la poésie dans la voie déjà plus historique de la description historique des *logographes*.

Plus tard, après l'époque d'Alexandre, la poésie épique se tourne en partie vers le genre bucolique étroit, ou bien elle produit des épopées plus savantes et plus habilement travaillées que les épopées poétiques proprement dites, ainsi que des poëmes dédactiques qui, comme toutes ces productions, manquent de plus en plus de fraîcheur naïve et de la primitive inspiration.

Ce trait caractéristique, par lequel finit l'épopée grecque, est celui qui domine chez les *Romains*. On chercherait ici vainement une bible épique semblable aux poëmes homériques, quoique, dans ces derniers temps, on se soit efforcé de convertir toute la vieille histoire romaine en épopée nationale. Loin de là, ce n'est qu'après l'épopée savante, dont l'*Énéide* reste le chef-d'œuvre, que l'épopée historique et le poëme didactique se font valoir, comme pour prouver que les Romains s'entendirent surtout à façonner le domaine, déjà rendu à moitié prosaïque, de la poésie. Chez les Romains, le genre national est la satire, qu'ils ont portée à la perfection.

III. Un nouveau souffle et un nouvel esprit ne pouvaient être communiqués à la poésie épique que par les idées et les croyances religieuses, par les exploits et les destinées des nouvelles races. C'est ce qui eut lieu chez les *Germains*, aussi bien dans leur originalité païenne qu'après leur conversion au christianisme. Il en fut de même des nations *romanes*. Ce développement de la poésie fut d'autant plus riche que les divisions de ce groupe de peuples furent plus étendues, et que le principe de la croyance et de l'activité chrétiennes offrit lui-même un développement plus varié. Cependant, précisément à cause de la multiplicité de ses formes, ce développement et ses ramifications rendent très-difficile une courte esquisse. Aussi je me bornerai simplement à mentionner les principales directions de la poésie épique chez ces peuples en les ramenant aux divisions suivantes :

I. Nous pouvons rapporter à un *premier* groupe tous les débris épiques des temps antérieurs au christianisme, qui se sont conservés chez ces peuples nouveaux, en grande partie par la tradition orale, et, par conséquent, non sans être endommagés.

On doit d'abord mentionner, surtout, les poésies que l'on a coutume d'attribuer à *Ossian*. De célèbres critiques anglais, tels que Johnson et Shaw, ont été assez aveugles pour les regarder comme l'œuvre artificielle de Macpherson. Il est cependant tout à fait impossible qu'un poëte d'aujourd'hui, quel qu'il soit, puisse créer

par lui-même de pareilles situations, de pareils événements de la vie primitive des peuples. Des poésies primitives forment donc nécessairement le fond de ces chants, quoique, pour le ton général, le mode exprimé de concevoir et de sentir beaucoup de choses, aient pris une couleur moderne dans le cours de tant de siècles. Ensuite, l'âge de ces poésies n'est pas constaté ; elles peuvent être restées mille ou quinze cents ans vivantes dans la bouche du peuple. Dans leur caractère général, le genre lyrique paraît dominant. C'est Ossian, le vieux barde, le héros aveugle, qui, inspiré par un souvenir mélancolique, fait revivre dans sa pensée les jours glorieux du passé. Quoique ces chants respirent la douleur et la tristesse, ils restent, néanmoins, épiques par leur sujet; car, précisément, ces plaintes ont pour objet ce qui a été. Le poëte décrit ce monde de sa jeunesse qui n'est plus : les héros, leurs aventures d'amour, leurs exploits, leurs expéditions sur terre et sur mer, les scènes de leur vie guerrière, leur destinée et leur mort; et cela avec une telle vérité épique, tout en s'interrompant par des élans lyriques, que l'on croirait entendre les héros d'Homère, Achille, Ulysse, Diomède, parlant de leurs exploits, de leurs aventures et de leurs destinées. Cependant, si le cœur et l'âme y jouent un rôle plus profond, le développement du sentiment national et de toute la vie nationale n'y est pas porté à un aussi haut degré que chez Homère. Ce qui manque particulièrement, c'est la ferme plasticité des figures et la clarté du jour sur ces tableaux. Nous

sommes dans les climats du Nord, dans le pays des brouillards et des tempêtes, sous un ciel brumeux et couvert de lourds nuages. Sur ces nuées voyagent les esprits qui, eux-mêmes, prennent la forme d'un nuage sur la bruyère solitaire où ils apparaissent aux héros.—On a, en outre, récemment découvert d'autres poésies des vieux bardes gaëlliques, qui paraissent appartenir non à l'Écosse et à l'Irlande, mais au Wallis, en Angleterre, et où le chant des bardes se continue sans interruption. Elles renferment beaucoup de choses récentes qui y ont été consignées par écrit. Il y est question, par exemple, de voyages en Amérique. Il y est aussi fait mention de César. On donne pour but à son expédition son amour pour la fille d'un roi qu'il avait vue dans les Gaules, et pour laquelle il serait passé en Angleterre. Comme forme remarquable, je me bornerai à indiquer les triades, construction toute particulière qui réunit toujours en trois membres trois événements semblables, quoique d'une époque différente.

Plus célèbres que ces poésies sont d'abord les chants héroïques des anciens *Eddas,* ensuite les mythes avec lesquels nous rencontrons pour la première fois dans ce cercle, à côté du récit des destinées humaines, diverses histoires sur la naissance, les actions et la mort des divinités. J'avoue toutefois que je n'ai pu prendre aucun goût à ces creuses végétations, à ces conceptions symboliques, dont le fond est la nature, et qui représentent les forces physiques sous les traits et la physionomie de

personnages humains, à *Thor* avec son marteau, au loup *Feuris*, le terrible buveur d'hydromel, en général au caractère sauvage, à la confusion et à l'obscurité de cette mythologie. A la vérité, toute cette existence septentrionale et cette nationalité sont plus près de nous, par exemple, que la poésie des Perses et du mahométisme. Cependant, vouloir nous faire accepter cela, avec notre culture intellectuelle, comme quelque chose qui, encore aujourd'hui, doit avoir droit de notre part à un profond intérêt, comme quelque chose de national, c'est une tentative qui, bien que plusieurs fois réitérée, n'en est pas moins vaine. C'est à la fois exagérer tout à fait la valeur de ces conceptions informes et barbares, et méconnaître le sens et l'esprit de notre civilisation actuelle.

II. Si, maintenant, nous jetons un coup d'œil sur la poésie épique du moyen âge *chrétien*, nous avons, d'abord, à considérer principalement ces œuvres qui, sans avoir subi l'influence directe et profonde de l'ancienne littérature et de l'ancienne civilisation, sont sorties de l'esprit original du moyen âge et du catholicisme constitué. Sous ce rapport, nous trouvons les éléments les plus divers comme fournissant le fond et l'occasion des poésies épiques.

1°. Le premier, que j'indiquerai brièvement, s'offre à nous dans les sujets véritablement épiques, c'est-à-dire qui renferment encore en soi des intérêts, des événements, des caractères *nationaux* au moyen âge. Ici, avant

tout, nous devons nommer le *Cid*. Ce que cette fleur de l'héroïsme national avait de prix pour les Espagnols, ils l'ont montré dans le chant qui porte son nom, et plus tard, de la manière la plus charmante, dans une suite de romances récitatives, que Herder a fait connaître en Allemagne. C'est un collier de perles; chaque tableau particulier est en lui-même achevé et complet, et cependant ces chants s'accordent si bien, qu'ils forment un même tout. Ils sont conçus tout à fait dans le sens et l'esprit de la chevalerie, mais en même temps selon le génie national espagnol. Le fond est riche et plein d'intérêt. Les motifs sont puisés dans l'amour, le mariage, la famille, l'honneur, la gloire du roi, pendant la lutte des chrétiens contre les Sarrasins. Mais le tout est si épique, si plastique, que le sujet est mis sous nos yeux dans sa signification élevée et pure; ce qui n'empêche pas une grande richesse, dans une multitude de nobles scènes de la vie humaine, ni le développement des plus brillants exploits. Cela forme une si belle et si gracieuse couronne, que nous autres modernes nous osons la mettre à côté de ce que l'antiquité a de plus beau.

Avec ces romances détachées, mais véritablement épiques par leur caractère fondamental, le chant des *Niebelungen* doit aussi peu être mis en parallèle qu'avec l'Iliade et l'Odyssée. Car, quoique cette œuvre allemande, vraiment germanique, ne manque pas d'un fond national substantiel, et nous offre l'image de la famille, de l'amour des époux, de la vassalité, de la fidélité, de l'hé-

roïsme, quoiqu'une séve intérieure y circule, cependant la collision sur laquelle roule le poëme, malgré la largeur épique, est plutôt d'un genre tragiquement dramatique que parfaitement épique. La représentation, malgré son développement, est loin d'être riche en caractères, et d'offrir un tableau réellement vivant. Les traits durs, sauvages et cruels y sont prodigués. Quoique les personnages paraissent fiers et pleins de jactance dans leur conduite, ils sont cependant, avec leur grossière rudesse, plutôt à comparer à des statues de bois qu'à l'individualité, humainement façonnée et pleine de génie, des héros ou des femmes d'Homère.

2° Un second élément principal est formé par les poëmes *religieux* du moyen âge, qui prennent pour sujet l'histoire du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints et des martyrs, le jugement dernier, etc. Mais l'œuvre la plus solide, la plus riche, la véritable épopée du moyen âge chrétien et catholique, le grand sujet et le grand poëme, dans ce domaine, est la *Divine Comédie* de Dante. A la vérité, nous ne pouvons appeler une épopée, dans le sens ordinaire du mot, ce poëme sévèrement et presque systématiquement conçu et ordonné; car il lui manque une action individuelle, une, et se développant sur la large base de l'ensemble. Ce poëme, néanmoins, offre la plus ferme structure et la plus parfaite unité. Au lieu d'un événement particulier, il a pour objet l'action éternelle, le but final absolu, l'amour divin dans son immuable résultat et dans son cercle invariable. Il a pour théâtre l'Enfer, le Purgatoire et le

Paradis, et aussi le monde vivant des actions et des passions humaines.

Il y a plus, les actions et les destinées individuelles s'absorbent dans l'existence immuable. Ici disparaît tout côté individuel et particulier des intérêts et des buts humains devant la grandeur absolue du but final et du terme de toutes choses. Mais, en même temps, ce qui d'ailleurs est passager et fugitif, dans le monde actuel de la vie humaine, se rattache à cet ordre immuable, est jugé selon son mérite ou son indignité par la plus haute idée, la justice de Dieu même. Tout cela offre un caractère véritablement épique. En effet, tels furent ces personnages pendant leur vie, dans leurs actions, leurs infortunes, leurs desseins et leurs entreprises, tels ils sont là représentés pour toujours, comme des statues d'airain. De cette manière, le poëme renferme l'existence dans sa totalité, avec son caractère le plus objectif, la situation éternelle de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Et sur cette base inébranlable se meuvent les figures du monde réel avec leur caractère particulier; ou plutôt elles ont agi autrefois, et, maintenant, avec leur activité et leur existence immobilisées dans la justice éternelle, elles-mêmes sont devenues éternelles. De même que les héros d'Homère ont été immortalisés par la Muse dans notre mémoire, ces caractères ont aussi un état durable et permanent. Mais ils ont créé leur propre individualité, et ils existent non-seulement pour notre imagination, mais en soi, et ils sont éternels. Cette immortalité créée par la Mnémo-

syne du poëte, a ici une valeur indépendante; c'est le jugement même de Dieu, au nom duquel le hardi génie, organe de son siècle, damne ou met au rang des bienheureux tous les hommes du présent ou du passé. A ce caractère de l'objet représenté, indépendant et fixe, doit correspondre le mode de représentation. Ce ne peut être qu'un voyage à travers les régions également fixées pour toujours, qui, quoique conçues, disposées et peuplées avec la liberté d'imagination avec laquelle Hésiode et Homère façonnaient leurs dieux, doivent cependant présenter un tableau et une histoire de ce qui existe. Dans l'*Enfer*, ce sont d'énergiques figures qui conservent une raideur plastique dans leurs tourments éclairés d'une sombre lueur, et tempérés cependant par la pitié de Dante. Des formes plus douces, mais encore avec des contours arrêtés, s'offrent dans le *Purgatoire*. Dans le *Paradis*, les formes s'effacent et font place à la pure lumière; c'est la région de la pensée et de l'intelligence. L'antiquité contemple ce monde du poëte catholique; toutefois, c'est seulement comme sagesse humaine qui sert de guide et de conductrice. Mais là où il s'agit de doctrine et de dogme, la scolastique de la théologie chrétienne et l'amour seuls inspirent tout le discours (1).

3° Comme formant le *troisième* domaine de la poésie épique au moyen âge, nous pouvons indiquer la

(1) Voyez le petit écrit de Schelling, intitulé : *Dante considéré sous le rapport philosophique*, dans ma traduction des *Écrits philosophiques de Schelling*, 1848. CH. B.

chevalerie, à la fois dans ses sujets romantiques et mondains, d'aventures d'amour, de combats d'honneur, et dans la poursuite de ses buts religieux, comme mystique de la chevalerie chrétienne. Les actions et les événements qui sont ici représentés ne sont nullement relatifs aux intérêts nationaux ; ce sont des actions de tel ou tel individu, qui n'ont pour but que le personnage lui-même, ainsi que je l'ai montré en parlant de la chevalerie romantique (t. II, p. 427 et suiv.). Par là, sans doute, les personnages sont parfaitement indépendants, libres sur leurs pieds, et forment, dans le sein d'une société non encore constituée et prosaïquement organisée, un nouvel âge héroïque. Mais, par là même, ces intérêts, en partie religieusement élevés, en partie purement personnels et mondains, manquent de cette réalité substantielle sur le terrain de laquelle les héros grecs, réunis ou isolés, combattent, triomphent ou meurent. Aussi, quelques fantastiques que paraissent ces sujets comparés aux représentations diversement épiques, cependant ce caractère aventureux des situations, des conflits, des complications qui en naissent, fait qu'ils se prêtent plutôt à un mode de composition du genre des *ballades*. Ces aventures nombreuses et variées manquant de lien, ne peuvent se coordonner pour former une unité étroite. D'un autre côté, elles se prêtent à un genre romanesque, qui ici cependant ne se meut pas encore sur la base d'une organisation bourgeoise constituée et d'un cours prosaïque des choses du monde. Toutefois, l'imagina-

tion ne se contente pas non plus d'inventer, en dehors du monde réel, des figures héroïques et des aventures chevaleresques; elle rattache leurs actions à quelques grands centres traditionnels et à quelques grandes figures historiques qui dominent une époque, aux grandes luttes du temps; et elle acquiert ainsi, au moins d'une manière générale, cette base nationale qui est nécessaire à l'épopée. Mais, aussi, ces traditions fondamentales sont de nouveau jetées dans le fantastique, et n'obtiennent pas cette clarté objective par laquelle se distingue, avant tout, l'épopée homérique. Ensuite, à cause de la manière semblable dont les Français, les Anglais, les Allemands et en partie aussi les Espagnols traitent les mêmes sujets, l'élément vraiment national, qui, chez les Indiens, les Perses, les Grecs et les Celtes, faisait le noyau de la représentation, disparaît. — Ne pouvant ici entrer dans les détails, caractétériser chaque œuvre et la juger, je me bornerai à indiquer les grands cercles dans lesquels se meuvent les plus importantes de ces épopées chevaleresques.

Une première figure principale est celle de *Charlemagne*, avec ses pairs, dans ses combats contre les Sarrasins et les païens. Dans ce cercle de chants, celui des Francs, la chevalerie forme une base principale. Ce rameau se divise en plusieurs poëmes, dont les exploits de quelqu'un des douze héros font le sujet principal, comme, par exemple, ceux de Roland, de Doodin de Mayence et d'autres. C'est particulièrement en France, pendant le règne de Philippe-Auguste, que plu-

sieurs de ces épopées furent composées. — Un *second* cercle de chants trouve son origine en Angleterre et a pour sujet les exploits du roi Arthur et des guerriers de la *Table ronde*. Les histoires de la chevalerie anglaise et normande, le culte des femmes, la fidélité des vassaux s'y mêlent confusément et fantastiquement avec la mystique chrétienne. Le but principal de tous ces exploits chevaleresques consiste dans la recherche du *Saint Graal*, du vase qui renferme le sang du Christ. Tout autour, se forme un réseau d'aventures les plus variées, jusqu'à ce que l'ordre tout entier s'enfuie auprès du prêtre Jean en Abyssinie. Ces deux sujets trouvent leur plus riche développement en particulier dans le nord de la France, en Angleterre et en Allemagne. — Enfin, un *troisième* cercle de poésies chevaleresques, plus arbitraires, moins substantielles, empreintes des exagérations de l'héroïsme chevaleresque, et où se mêlent les conceptions féeriques de l'Orient, se rattache, dans son premier développement, au Portugal et à l'Espagne; c'est celui dont les principaux héros sont les nombreux membres de la famille d'*Amadis*.

Plus prosaïques et d'une valeur plus abstraite, sont les grands poëmes allégoriques, tels que ceux qui ont été goûtés particulièrement dans le nord de la France au treizième siècle, et dont je me bornerai à citer le plus connu, le *roman de la Rose*. Nous pouvons mettre en parallèle, comme genre opposé, les nombreuses anecdotes et les longs récits appelés *Fabliaux* et *Contes*,

qui empruntaient davantage leurs sujets aux actualités du temps, et racontaient des anecdotes sur les chevaliers, les prêtres, les bourgeois des villes, et surtout des histoires d'amour et de galanterie, sur le ton en partie comique, en partie tragique, tantôt en prose, tantôt en vers, genre que *Boccace* porta à sa perfection avec un talent cultivé et dans le style le plus pur.

Un *dernier* cercle se forme enfin en continuant la tradition non tout à fait interrompue de l'épopée homérique et virgilienne et des chants ou histoires de l'antiquité ; et maintenant encore il chante, selon la manière invariable de l'épopée chevaleresque, les exploits des héros troyens, la fondation de Rome par Énée, les aventures d'Alexandre, etc., etc.

Ceci peut suffire en ce qui concerne la poésie épique du moyen âge.

III. Dans un *troisième* groupe principal, dont il me reste à parler, se placent les œuvres nées de l'étude sérieuse et féconde de la *littérature ancienne*. Un goût artistique plus pur est le résultat de cette imitation ; mais ce ne sont plus ces créations originales que nous admirons chez les Indiens, les Arabes, aussi bien que chez Homère et au moyen âge. Ainsi, à partir de la renaissance des sciences, et de son influence sur les littératures nationales, avec les changements qui s'opèrent dans la religion, la situation des États, les mœurs, les rapports sociaux, etc., la poésie épique, aussi, s'empare des sujets les plus variés et prend les

formes les plus diverses. Je ne puis indiquer que les traits caractéristiques essentiels. Sous ce rapport, je ferai ressortir les différences suivantes, qui sont les principales :

D'abord, c'est encore le moyen âge qui fournit, comme il l'a fait jusqu'à présent, les sujets de l'épopée, quoique ceux-ci soient conçus et représentés dans un nouvel esprit, pénétré et nourri de la lecture des anciens. Ici s'offrent principalement deux directions dans lesquelles se meut la poésie épique.

D'un côté, en effet, les progrès de l'esprit du temps conduisent nécessairement à tourner en ridicule ce qu'il y a d'arbitraire dans les aventures du moyen âge, de fantastique et d'exagéré dans la chevalerie, de faux dans l'indépendance et l'isolement de ses héros, au milieu d'un monde qui offre déjà une plus grande richesse de situations nationales et d'intérêts, et, en même temps, à mettre en scène tout cela par le côté comique, bien que ce qu'il y a de vrai reste présenté avec sérieux et une certaine prédilection. Comme point culminant de cette manière spirituelle de concevoir la vie chevaleresque, j'ai déjà précédemment (2e partie, p. 495), représenté *l'Arioste* et *Cervantes*. Je me bornerai ici à faire remarquer la brillante draperie de ces tableaux, la grâce et l'esprit, le charme et la naïveté originale avec laquelle *l'Arioste*, dont le poëme se meut encore au milieu des motifs poétiques du moyen âge, se contente de laisser, d'une manière cachée, le fantastique se détruire plaisamment lui-

même par des invraisemblances bouffonnes. Quant au roman plus profond de *Cervantes*, il a déjà derrière lui la chevalerie comme quelque chose de passé. Celle-ci, par conséquent, ne peut entrer dans la prose réelle et l'actualité de la vie que comme imagination isolée et folie fantastique. Et, néanmoins, par son côté grand et noble, maintenant encore elle s'élève d'autant mieux au-dessus de ce bon sens terre à terre, de cette sottise bornée d'un esprit positif et prosaïque, dépourvu de tout sentiment élevé et de liberté, dont les défauts sont mis en relief avec tant de verve et d'originalité.

Comme représentant non moins célèbre d'une *seconde* direction, je me bornerai à citer *le Tasse*. Dans sa *Jérusalem délivrée,* nous voyons, en opposition avec l'Arioste, le grand but de la chevalerie chrétienne, la délivrance du saint sépulcre, ce pélerinage conquérant des croisades, choisi comme centre du poëme, sans qu'il s'y mêle aucune plaisanterie comique ; épopée savante, exécutée d'après le modèle d'Homère et de Virgile, et qui, grâce à l'inspiration qui y règne, et à la perfection des détails, devait être placée elle-même à côté de ces modèles. Et certes, nous trouvons ici, outre un intérêt réel, à la fois religieux et national, un caractère d'unité, un mode de développement et d'organisation de l'ensemble, tels que nous les avons exigés plus haut ; de plus, l'harmonie la plus agréable des stances dont les paroles mélodieuses vivent encore dans la bouche du peuple. Cependant ce poëme manque surtout de l'originalité primitive qui pouvait seule en faire le

livre de toute une nation. En effet, au lieu d'être une épopée au sens propre, de trouver, comme c'est le cas chez Homère, le *mot* (ἔπος), pour tout ce qu'est la nation dans ses actes, et d'exprimer ce mot, une fois pour toutes, dans son immédiate simplicité, ce n'est qu'un *poëme*, c'est-à-dire une œuvre combinée avec art, où le génie se complaît principalement dans la création d'un beau langage et d'une belle forme en partie lyrique, en partie épique. Aussi, quoique le Tasse ait pris pour modèle Homère, quant à l'ordonnance de son sujet, on reconnaît partout dans l'esprit de la conception et de la représentation, principalement l'influence de Virgile; ce qui n'est pas à l'avantage du poëme.

Aux épopées qui ont pour principe la culture classique, se rattachent, en troisième lieu, *les Lusiades* de *Camoëns*. Avec cet ouvrage entièrement national par le sujet, puisqu'il chante les hardis exploits maritimes des Portugais, nous tournons déjà le dos au moyen âge proprement dit, et nous sommes conduits à des intérêts qui annoncent une nouvelle ère. Cependant, ici encore, malgré l'ardeur du patriotisme et la vérité des descriptions, tirées ordinairement de l'expérience et de la connaissance personnelle de la vie, malgré l'unité parfaite de la composition, se fait sentir le désaccord du sujet national et de la culture artistique empruntée en partie aux anciens, en partie aux Italiens, désaccord qui détruit l'impression d'une originalité épique.

Mais les nouvelles productions, dans le cercle de la

croyance religieuse et de la réalité de la vie moderne, prennent leur origine dans la *réformation*; quoique le mouvement de la pensée poétique, qui procède de cette nouvelle manière d'envisager la vie, soit plus favorable à la poésie lyrique et dramatique qu'à l'épopée proprement dite. Cependant l'épopée savante du genre religieux produit encore une efflorescence tardive dans le *Paradis perdu* de Milton et dans la *Messiade* de Klopstock. La perfection de la forme, fruit de l'étude des anciens, la solidité et l'élégance du style font de *Milton*, pour son époque, un modèle du plus haut prix. Cependant, pour la profondeur de la pensée, l'énergie de l'expression, l'originalité de l'invention et de l'exécution et surtout l'objectivité épique, il doit être placé après Dante. Car, d'un côté, le conflit et la catastrophe du Paradis perdu affectent une tendance vers le caractère dramatique. D'un autre côté, comme je l'ai plus haut fait remarquer incidemment, l'essor lyrique et la tendance didactique et morale constituent le trait fondamental, ce qui s'éloigne d'autant plus de la forme primitive. — Quant à *Klopstock*, j'ai déjà parlé d'un semblable désaccord entre le sujet de son poëme et les idées modernes qui s'y reflétent d'une manière peu épique. Chez lui, en outre, trop visibles sont les efforts qu'il fait pour communiquer au lecteur, par une rhétorique tendue et un style du genre sublime, le sentiment de la dignité et de la sainteté de son sujet, auquel le poëte lui-même s'est élevé. — Par un autre côté, sous un certain rapport, *Voltaire* ne procède pas essentiellement d'une

autre manière. Du moins, la poésie reste ici quelque chose d'artificiel ; d'autant plus que le sujet, comme je l'ai déjà dit, n'est pas propre à la véritable épopée.

Si nous cherchons, maintenant, dans les temps les plus rapprochés de nous, la vraie représentation épique, il nous faut porter nos regards dans un autre cercle que celui de l'épopée proprement dite. Car la société actuelle tout entière, dans son organisation prosaïque, a pris une forme directement opposée aux conditions que nous avons trouvées indispensables pour la véritable épopée ; tandis que, d'un autre côté, les révolutions qui ont changé les rapports des États et des peuples, sont encore des faits réels trop fortement gravés dans notre mémoire pour pouvoir supporter la forme épique de l'art. La poésie épique s'est, par conséquent, réfugiée des grands intérêts populaires dans l'étroit domaine des situations privées de la famille, à la campagne ou dans les petites villes, pour y chercher des sujets qui puissent s'adapter à la représentation épique. C'est ainsi que, chez nous Allemands, en particulier, l'épopée est devenue *idyllique*, depuis que la véritable idylle, dans sa sentimentalité douce et un peu fade, a fait son temps. Comme exemples d'une épopée idyllique, je me contenterai, sans aller chercher loin, de mentionner la *Louise* de Woss, et, avant tout, *Hermann et Dorothée*, ce petit chef-d'œuvre de *Goethe*. Ici, en effet, les yeux sont ouverts sur l'arrière-plan des grands événements de notre siècle, auxquels

se rattachent immédiatement les situations de l'aubergiste et de l'apothicaire. La petite ville champêtre ne nous apparaît pas, il est vrai, dans ses rapports politiques ; et, sous ce point de vue, il semble qu'il y ait une lacune non motivée, qu'à l'ouvrage manque un lien d'unité qui coordonne l'ensemble. Mais c'est précisément par l'absence de ce moyen de liaison que celui-ci conserve son caractère original. Goethe, avec une habileté supérieure, a refoulé tout à fait dans le lointain la révolution, quoiqu'il ait su s'en servir de la manière la plus heureuse pour le développement de son poëme. Seulement il a intercalé dans l'action les situations capables de s'adapter, sans contrainte, à cette existence simple, à ces relations et à ces situations de la vie de famille dans une petite ville. Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est le talent avec lequel Goethe a su, pour cette œuvre, trouver dans la vie moderne, des tableaux, des situations, des complications, qui font revivre avec un charme impérissable ce qui appartient aux âges primitifs de l'humanité, ce que l'on trouve dans l'*Odyssée*, par exemple, ou dans les scènes patriarcales de l'Ancien Testament.

Quant aux autres cercles de la vie nationale et sociale des temps actuels, s'est enfin ouverte, dans le champ de la poésie épique, une carrière illimitée pour le *Roman*, les *Contes*, les *Nouvelles*, dont je renonce à tracer le développement historique depuis leur origine jusqu'à nos jours, même dans les contours généraux.

II. — POÉSIE LYRIQUE.

Le propre de la poésie épique étant d'exposer le sujet dans sa généralité substantielle, le poëte, du moins au point culminant de cet art, s'efface devant les événements qui semblent se dérouler d'eux-mêmes. Pour échapper à cette tendance qui l'entraîne au dehors, il faut, maintenant, que l'âme rapporte à elle-même l'ensemble des objets et des rapports extérieurs, et qu'elle les pénètre de sa pensée la plus intime. D'un autre côté, tout en se concentrant en elle-même, elle doit faire jour à ses impressions, ouvrir les yeux et les oreilles; et, au lieu de se renfermer dans un sentiment muet, donner l'essor à l'imagination, prêter une voix et un langage aux pensées et aux sentiments dont elle est remplie.

Or, par cela même que ce genre d'expression est exclu de la narration épique, où les personnages et les événements seuls doivent occuper la scène, cette forme *personnelle* de la poésie a d'autant plus le droit de se développer dans un cercle à part, indépendant de l'épopée. Dès lors, en effet, l'esprit, se détachant des objets, se replie sur lui-même, regarde dans sa propre conscience et donne satisfaction au besoin

qui le sollicite de se représenter, non la réalité extérieure, mais ses propres sentiments, ses réflexions, ses impressions; en un mot, le fond de sa pensée et les mouvements de sa vie intime. D'un autre côté, pour que cette révélation de l'âme ne se confonde pas avec l'expression accidentelle des sentiments ordinaires, et qu'elle affecte la forme de la pensée poétique, il est nécessaire que les idées et les impressions que le poëte décrit, tout en lui étant personnelles, conservent une valeur générale, qu'ils soient les sentiments vrais de la nature humaine pour lesquels la poésie crée, d'une manière vivante, une expression également vraie.

Telles sont, en général, la sphère et la tâche de la poésie lyrique, et les points essentiels par où elle diffère de la poésie épique et de la poésie dramatique.

Maintenant, si nous voulons nous livrer à une étude plus approfondie, en ce qui concerne la division de ce nouveau genre, nous pouvons suivre la même marche déjà tracée par la poésie épique.

Ainsi, nous nous demanderons *d'abord* quel est le caractère *général* de la poésie lyrique.

En second lieu, nous examinerons les points *particuliers* qui sont à considérer sous le rapport du *poëte* lyrique, du *poëme* lyrique et de ses diverses *espèces*.

En troisième lieu, nous terminerons par quelques observations sur le développement historique de ce genre de poésie.

I. — Caractère général de la poésie lyrique.

Ce qui donne naissance à la poésie épique, c'est le plaisir que nous éprouvons au récit d'une action qui, étrangère à nous, se déroule sous nos yeux, et forme dans son cours un tout complet. La poésie lyrique satisfait à un besoin tout opposé, celui d'exprimer ce que nous sentons, et de nous contempler nous-mêmes dans la manifestation de nos sentiments. Cet épanchement de l'âme peut être considéré : 1° quant au *fond* ou aux idées qui sont propres à ce genre de poésie; 2° quant à la *forme* qui donne à l'expression de ces idées le caractère lyrique; 3° quant aux *degrés de la pensée* et de la *culture intellectuelle* où se trouve placé le poëte, qui exprime ses sentiments et ses conceptions.

I.

Le fond de l'œuvre lyrique ne peut être le développement d'une action où se reflète tout un monde dans la richesse de ses manifestations, mais l'âme de l'homme; il y a plus : de l'homme comme individu, placé dans des situations individuelles, avec ses juge-

ments personnels, ses joies, ses douleurs, son admiration, etc.; en général, tous les sentiments qu'il est capable d'éprouver. A cause de ce caractère de particularité et d'individualité qui constitue l'essence de la poésie lyrique, les sujets peuvent offrir la plus grande multiplicité et reproduire la vie nationale sous tous ses aspects. Cependant il est une différence essentielle : c'est que, si l'épopée expose, dans un seul et même ouvrage, l'esprit tout entier d'un peuple, avec ses actions et ses situations diverses, le sujet plus restreint du poëme lyrique se borne à quelque côté particulier, ou au moins ne peut arriver à l'ampleur et au développement de l'épopée. Par conséquent, la poésie lyrique d'un peuple, considérée dans son ensemble, peut parcourir la totalité des idées et des intérêts nationaux, mais non le poëme lyrique particulier. La poésie lyrique n'a pas à montrer des bibles poétiques, comme nous les trouvons dans la poésie épique. Mais, en revanche, elle a le privilége de naître presque à toutes les époques du développement national; tandis que l'épopée proprement dite reste attachée aux époques primitives, et, dans les temps postérieurs, n'arrive qu'à une forme savante, moins riche et plus prosaïque.

Dans ces limites s'offre, d'abord, le *général* en soi, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus élevé et de plus profond dans les croyances, dans l'imagination et les connaissances d'un peuple; le fond essentiel de la religion, de l'art, les pensées scientifiques elles-mêmes, autant qu'elles s'adaptent encore aux formes de l'imagination

et de l'intuition, et qu'elles pénètrent dans la région du sentiment. Les conceptions générales, la manière d'envisager l'univers, les vues profondes sur les rapports universels de la vie ne sont donc pas exclues de la poésie lyrique; et une grande partie des sujets que j'ai indiqués à propos des espèces imparfaites de l'épopée conviennent aussi à ce nouveau genre.

A la sphère du général comme tel s'ajoute, en second lieu, le côté de la *particularité*. Celui-ci en effet peut se combiner avec ces vérités substantielles, d'abord, lorsque telle situation particulière, tel sentiment, telle pensée individuelle sont conçus dans leur essence profonde, et, en même temps, exprimés d'une manière substantielle et vraie. C'est ce dont nous trouvons un modèle parfait dans Schiller, non-seulement dans ses poésies lyriques proprement dites, mais aussi dans ses ballades. Je me contenterai de rappeler la description grandiose du chœur des *Euménides* dans les *Grues d'Ibicus*. Ce morceau n'est ni épique, ni dramatique, mais lyrique. D'un autre côté, la combinaison peut s'opérer de telle sorte, qu'une foule de traits particuliers, de situations, de motifs et d'accidents, s'ajoutent comme exemples qui confirment des opinions et des maximes, et ainsi se mêlent d'une manière vivante à des vérités générales. Dans l'*élégie*, dans l'*épître*, dans les compositions qui renferment des réflexions générales sur les choses de la vie et la marche du monde, ce mode de combinaison est souvent employé.

Enfin, puisque la poésie lyrique a pour but d'expri-

mer le sentiment individuel, les sujets de la plus mince importance peuvent lui suffire. En effet, c'est du sentiment en soi, des dispositions de l'âme qu'il s'agit en réalité, non de l'objet proprement dit. Les plus fugitives impressions, le cri du cœur, les éclairs rapides de la joie, les nuances de la douleur, les troubles de l'âme et la mélancolie, en un mot, tous les degrés de l'échelle du sentiment, dans ses mouvements les plus rapides et ses accidents les plus variés, sont ici fixés et éternisés par l'expression.

Nous retrouvons dans le domaine de la poésie ce que j'ai dit précédemment par rapport à la peinture de genre (Esthét., 2e partie, p. 224-25). Le fond, le sujet sont là tout à fait accidentels; l'important c'est la conception et l'expression. Le charme, dans la poésie lyrique en particulier, peut consister, soit dans le tendre parfum qui s'exhale de l'âme, soit dans la nouveauté et l'originalité des idées, dans les tours surprenants de la pensée, la verve des mots piquants et des spirituelles saillies.

II.

En ce qui concerne maintenant la *forme* par laquelle un pareil fond devient une œuvre d'art lyrique, c'est encore ici l'individu, avec son imagination et sa sensibilité, qui constitue le centre. Tout émane du cœur et

de l'âme du poëte ; il y a plus, tout dépend de sa disposition et de sa situation particulière. Aussi l'unité de l'ensemble et l'enchaînement des parties ne sont pas le résultat de la nature même du sujet, se développant de lui-même dans les phases successives d'un événement complet. La trame et le support c'est la pensée intime du poëte lui-même. Mais, dès lors, il faut que celui-ci soit réellement poétique, qu'il soit doué d'une imagination riche, plein de sensibilité, grand, profond dans ses pensées et, avant tout, libre et indépendant. Son âme doit apparaître comme un monde intérieur complet, étranger aux besoins et aux servitudes de la prose. — Par là, le poëme lyrique offre une unité toute différente de celle de l'épopée. En effet, l'âme du poëte, qui se meut en elle-même, tout absorbée par un sentiment ou une pensée, se reflète dans le monde extérieur, s'y dessine, s'y décrit, ou s'attache à quelque objet particulier; et, dans cet intérêt tout personnel, elle acquiert le droit de commencer et de finir à peu près là où elle veut. Dans Horace, par exemple, vous êtes déjà souvent à la fin, quand, selon la manière de voir ordinaire, on devrait croire qu'à peine le poëte a commencé. Ainsi, s'agit-il d'une entreprise? il décrira seulement ses sentiments, ses ordres, ses préparatifs, sans nous rien dire du résultat ou du succès. De même aussi le caractère du sentiment exprimé, l'état particulier de l'âme, le degré de la passion et sa vivacité, les agitations, les élans, les transports, les écarts de la passion, ou le calme de la pensée et de la contemplation lentement

continuée, fournissent les règles les plus diverses pour la marche intérieure et l'enchaînement des idées. Aussi, pour tous ces points, à cause de ces changements et de ces fluctuations, il n'y a que peu de principes généraux et de règles fixes à établir. Comme différences principales, je me contenterai de faire ressortir les côtés suivants.

I. De même que nous avons trouvé dans l'épopée plusieurs espèces qui se rapprochent du ton lyrique, la poésie lyrique peut également prendre pour sujet et pour forme un événement épique par le fond et par le caractère extérieur. Ici, par exemple, se placent les *Chants héroïques*, les *Romances*, les *Ballades*. La forme de l'ensemble, dans ces espèces, est celle d'un *récit;* puisque le commencement et le développement d'une situation et d'un événement, d'un changement dans la destinée d'une nation y sont racontés. Mais, d'un autre côté, le ton fondamental reste entièrement lyrique. En effet, ce n'est pas la description et la peinture de l'événement en soi, mais au contraire le mode de conception, le sentiment joyeux ou mélancolique de courage ou d'abattement répandu partout, qui est la chose principale. Et, de même aussi, l'effet pour lequel une telle œuvre est composée appartient entièrement au genre lyrique. Le but du poëte est de déterminer dans l'âme de l'auditeur une semblable disposition. Si l'événement est propre à l'exciter et que la manière dont il le raconte ne le soit pas moins, il prend occasion d'exprimer ses

regrets, sa tristesse ou sa joie, l'ardeur de son patriotisme, etc.; de telle sorte que ce n'est pas le fait en lui-même, mais la disposition d'âme qui s'y reflète, qui constitue le point essentiel. Aussi choisit-il, pour les faire principalement ressortir et les décrire vivement, les traits seuls qui s'accordent avec ses impressions et qui, par cela même qu'il les exprime de la manière la plus vivante, sont les plus capables d'exciter les mêmes sentiments dans l'âme de l'auditeur. Si donc le sujet est épique, la manière de le traiter est lyrique.

En ce qui regarde les détails, à ce cercle appartient :

1° L'*Épigramme*, lorsque toutefois ce n'est pas une simple inscription qui dit brièvement et objectivement ce qu'est la chose, mais lorsqu'il s'y joint l'expression de quelque sentiment, ce qui lui donne un caractère intime et personnel. Ici, le poëte ne s'efface plus devant son sujet : il s'y fait valoir, il exprime ses désirs, donne cours à ses plaisanteries, se livre à des rapprochements spirituels, à des saillies inattendues. Déjà l'*Anthologie grecque* renferme plusieurs semblables épigrammes. L'esprit y domine, et le ton épique a disparu. Dans les temps modernes, nous trouvons aussi quelque chose de semblable chez les Français, dans les piquants *Couplets* de leurs vaudevilles, et chez nous, Allemands, dans les poésies satyriques, les *Xénies*, etc. Les *Épitaphes* elles-mêmes, selon le sentiment qu'elles expriment, peuvent offrir ce caractère lyrique.

2° La poésie lyrique se développe aussi en *récits descriptifs*. Comme forme première et la plus simple,

je me bornerai à nommer dans ce cercle la *Romance*. Isolant les diverses scènes d'un événement, elle esquisse chacune d'elles pour elle-même, rapidement et en traits pressés, en mêlant partout le sentiment à la description, de la manière la plus parfaite. Cette conception nette et ferme du côté caractéristique d'une situation, jointe au talent de le faire vivement ressortir, malgré la part profonde qu'y prend la sensibilité, apparaît particulièrement chez les *Espagnols*, d'une manière pleine de noblesse; et c'est ce qui prête à leurs romances, en forme de récits, un grand effet. Sur ces tableaux lyriques se répand une certaine clarté intime qui vient de la précision du coup d'œil plutôt que de la profondeur d'un sentiment concentré.

3° Les *Ballades*, au contraire, embrassent, quoique dans des proportions plus petites que le poëme épique, la totalité d'un événement, dont elles se bornent, à la vérité aussi, à esquisser l'image dans ses traits les plus saillants. En même temps, elles laissent apparaître pleinement, et cependant encore d'une manière concentrée et intime, la profondeur du sentiment. Au récit se mêle le ton sentimental de la plainte, de la mélancolie, de la tristesse ou de la joie, etc. Les *Anglais*, principalement, possèdent, aux époques primitives de leur poésie, un grand nombre de pareilles poésies. En général, leur poésie populaire se complaît dans de pareils récits d'histoires tristes, de tragiques collisions. Le ton est celui d'un sentiment mélancolique qui serre le cœur et qui étouffe la voix. Dans les temps modernes, chez

nous, *Bürger* et ensuite, avant tout, *Goethe* et *Schiller* ont acquis une véritable supériorité en ce genre : Bürger, par sa fidèle naïveté; Goethe, par l'âme qui pénètre lyriquement l'ensemble de ses tableaux, malgré la clarté parfaite qui y règne; Schiller, par l'élévation et le grandiose de sa pensée, sa faculté d'exprimer des idées profondes, dans un style tout à fait lyrique, sous la forme d'événements, qu'il présente de manière à entraîner l'âme de l'auditeur dans un mouvement également lyrique.

II. Mais l'élément personnel de la poésie lyrique se révèle plus explicitement lorsque quelque circonstance ou situation réelle est offerte au poëte et lui fournit l'occasion de développer sa propre pensée. C'est ce qui a lieu dans ce qu'on appelle les *Poésies de circonstance.* Ainsi, par exemple, *Callinus* et *Tyrtée* chantèrent leurs élégies guerrières pour des circonstances réelles. Ils s'inspirèrent de cette situation, et firent partager leur enthousiasme au peuple. Toutefois, leur individualité propre, leurs sentiments personnels apparaissent peu encore. Dans les chants de *Pindare,* au contraire, les jeux et les vainqueurs, ainsi que leurs relations particulières, ne sont qu'une occasion prochaine. Ceci est encore plus manifeste dans plusieurs *odes d'Horace.* Là, le sujet n'est pas seulement une occasion, on voit percer cette intention et cette pensée, qui pourrait ainsi se formuler : « Moi, homme de talent, poëte célèbre, je veux composer sur ce sujet une pièce de vers. »

Dans ces derniers temps, *Goethe* surtout a eu une prédilection marquée pour ce genre, parce que, en effet, chaque accident de la vie devenait pour lui un thème poétique.

Mais, maintenant, si l'œuvre lyrique doit rester libre des circonstances extérieures et des motifs qui y sont compris, il est essentiel, en effet, que le poëte s'en serve uniquement comme d'occasion pour se révéler lui-même, pour exprimer ses sentiments, sa joie, sa tristesse, sa manière de voir ou de comprendre la vie. La condition principale consiste donc à s'assimiler complétement le sujet donné et à se l'approprier. Car le vrai poëte lyrique vit en lui-même; il conçoit les rapports des choses d'après son individualité poétique; et, dès lors, tout en mariant ses idées avec les faits du monde réel, ses situations, ses complications et ses destinées, il montre par la manière dont il les expose, que c'est le mouvement libre de ses sentiments et de ses pensées, qui est l'objet principal. Ainsi, lorsque *Pindare* était invité à chanter un vainqueur dans les jeux de la Grèce, il disposait de son sujet si bien en maître, que son œuvre paraissait moins un chant à la louange du vainqueur qu'une libre inspiration de son génie.

Quant au mode de représentation d'un tel poëme de circonstance, sans doute, la matière et le caractère général, ainsi que l'organisation intérieure, peuvent être empruntés à l'incident pris pour sujet, puisque c'est de lui que le poëte a voulu s'inspirer.

Comme exemple clair, quoique sur la limite extrême du genre, je me bornerai à citer le *Chant de la cloche* de *Schiller*.

Les moments successifs dans l'action de couler la cloche marquent les degrés de la marche du poëme entier, et à cette gradation correspond celle du mouvement lyrique de la pensée, ainsi que les réflexions diverses sur la vie et les autres descriptions de la destinée humaine. Pindare aussi, quoique d'une autre manière, emprunte au lieu de naissance du vainqueur, aux exploits de sa race, ou à d'autres relations de la vie, l'occasion prochaine de louer telle divinité et non telle autre, de mentionner seulement tel exploit et telle destinée, d'exposer certaines considérations déterminées, et certaines maximes de sagesse, etc. Mais, d'un autre côté, le poëte lyrique n'en est pas moins parfaitement libre; car ce n'est pas la circonstance extérieure en elle-même qui est prise pour objet. Loin de là, c'est uniquement le point de vue particulier, la disposition poétique de l'âme du poëte, qui détermine les faces de l'objet qui doivent être représentées, l'ordre et l'enchaînement des idées. Maintenant, quelle place doit occuper la circonstance avec ses accidents réels? Jusqu'à quel point la pensée personnelle du poëte doit-elle dominer? Comment ces deux côtés doivent-ils se combiner ensemble? C'est ce qui ne peut se déterminer *à priori* d'après une règle fixe.

Toujours est-il que ce qui donne l'unité lyrique, ce n'est pas la circonstance occasionnelle en elle-même,

c'est le mouvement intérieur de l'âme du poëte et son mode de conception. Car c'est cette disposition personnelle, où la pensée générale dont la circonstance n'est que l'excitation poétique, qui forme le point central, qui détermine non-seulement la couleur totale, mais aussi le cercle des idées particulières à développer, le mode d'exposition, la liaison des parties, et, en même temps, le plan et l'ordonnance du poëme. Ainsi, par exemple, Pindare a bien, sans doute, dans les circonstances de la vie des vainqueurs qu'il chante, un noyau réel pour l'organisation et le développement de son sujet. Néanmoins, quand on considère de plus près chaque chant particulier, on voit que ce sont toujours d'autres points de vue, tel autre sentiment général, une pensée d'avertissement, de consolation, d'édification, etc., qu'il fait prévaloir, et qui, bien qu'entièrement personnels au poëte, déterminent précisément l'étendue de la pièce, le choix des circonstances, celles qu'il doit indiquer, omettre ou développer, ainsi que les éclaircissements, les transitions dont il doit se servir pour produire l'effet lyrique cherché.

III. Mais le vrai poëte lyrique n'a pas même besoin de trouver ainsi un texte, soit dans des événements extérieurs qu'il raconte d'une manière pleine de sentiment, soit dans des circonstances et des occasions réelles qui l'excitent et l'inspirent; il est pour lui-même un monde complet. De sorte qu'il peut chercher en lui-même le principe et le motif de son inspiration,

et par conséquent se renfermer dans les situations intérieures, les événements et les passions de son propre cœur ou de son esprit. Ici, l'homme, dans sa nature intime, devient lui-même œuvre d'art; tandis que pour le poëte épique, le sujet c'est le héros étranger, ses actions et ses entreprises.

Néanmoins, dans ce domaine, quelque chose du récit peut aussi s'introduire. C'est le cas, par exemple, dans les poésies que l'on appelle *anacréontiques*, et qui représentent de gracieux tableaux, de charmantes petites scènes où figure l'Amour, etc. Mais ces incidents doivent plutôt, en quelque sorte, être l'explication d'une situation intérieure de l'âme. Ainsi, *Horace* aussi se sert, d'une autre manière, dans son *Integer vitæ*, de l'incident de la rencontre d'un loup, non de telle sorte que nous puissions nommer la pièce une poésie de circonstance, mais comme preuve à l'appui de la proposition par laquelle il débute et du sentiment d'inaltérable amour par lequel il finit.

En général, la situation dans laquelle le poëte se représente ne doit pas se borner à être simplement *intérieure;* elle doit se manifester comme formant un tout vivant et un tableau réel, et par là revêtir un caractère extérieur. Ainsi, dans les chants *anacréontiques*, le poëte se représente au milieu des roses, de belles femmes et de beaux garçons, des coupes pleines de vin, des danses, dans la gaieté sereine d'une fête. Ne formant aucun souhait, n'ayant pas de désirs, sans préoccupation de devoirs ou de buts plus élevés, dont

l'idée est écartée, il se dépeint comme un héros insouciant et libre. Étranger à toute contrainte et à tout besoin, il est ce qu'il est, un homme unique dans son espèce, une sorte d'œuvre d'art vivant.

De même aussi, dans les chants d'amour, de *Hafis*, on voit le poëte avec son individualité vivante, changer de sujet, de situation et de style, au point d'aller presque jusqu'à l'humeur. Aucun thème particulier dans ces poésies, aucune figure fixe, aucun dieu, aucune mythologie. En lisant ces libres épanchements de l'âme, on sent que les Orientaux, en général, ne peuvent avoir ni tableaux ni arts du dessin. Le poëte passe d'un objet à un autre, se promène sur tous les sujets, et, cependant, c'est toujours la même scène où l'homme tout entier avec son vin, ses femmes, sa cour, etc., dans une expansive naïveté, sans désirs ni ambition, savourant la jouissance pure, se dévoile à nous sans réserve, met son âme et son cœur à nu. —On pourrait donner les exemples les plus variés de ce genre de représentation d'une situation à la fois intérieure et extérieure.

Cependant, si le poëte a droit de mettre ainsi à découvert les états de son âme, nous ne sommes pas disposés, pour cela, à vouloir connaître tout ce qu'il lui plaît d'imaginer, ni ses prédilections particulières, ses détails domestiques, ses histoires d'alcôve, ou quelque commérage d'intérieur, comme c'est le cas dans *Eidly* et *Fanny* de *Klopstock*. Nous voulons qu'on nous mette sous les yeux quelque situation qui soit de l'homme en général, afin que nous puissions sympathiser poétique-

ment avec elle. Sous ce rapport, donc, la poésie lyrique peut facilement tomber dans cette fausse prétention, que tout sentiment personnel et particulier doit intéresser par lui-même.— Par opposition, on peut nommer *poésies de société* plusieurs pièces de vers de Gœthe, quoiqu'il ne les ait pas désignées sous cette rubrique. Dans la société, en effet, on ne se met pas en avant soi-même ; au contraire, on s'efface, on retire sa personnalité et l'on intéresse par un tiers, par une histoire, une anecdote, les traits empruntés à d'autres, mais que l'on saisit avec esprit et originalité, et que l'on représente suivant le ton et la manière qui nous est propre. Dans ce cas, le poëte est lui-même et n'est pas lui-même. Il ne se donne pas pour ce qu'il y a de mieux, il se métamorphose. C'est, en quelque sorte, un acteur qui joue une infinité de rôles différents ; il s'arrête tantôt ici, tantôt là ; dessine rapidement ici une scène, là un groupe ; et, cependant, quoi qu'il représente, il mêle toujours au sujet, d'une manière vivante, son propre sentiment artistique, sa manière de voir et sa vie personnelle.

Mais, maintenant, si le sentiment intérieur est la véritable source de la poésie lyrique, elle doit conserver le droit de se borner à l'exprimer comme tel, sans le développer dans une situation de la vie, et le représenter sous une forme extérieure. Sous ce rapport, cependant, les paroles qui n'ont pas de sens, comme celles d'un vague refrain, le chant pour le chant, comme satisfaction purement lyrique, où les mots ne sont qu'un vé-

hicule plus ou moins indifférent pour la manifestation des joies et des tristesses de l'âme, ne paraissent que comme un accessoire qui appelle le secours de la musique. Les chansons populaires, en particulier, souvent ne s'élèvent pas au-dessus de ce mode d'expression. Aussi, dans les *chansons* de *Gœthe*, où l'on rencontre déjà une pensée moins vague et plus riche, ce n'est souvent que quelque plaisanterie momentanée, l'écho d'un sentiment passager, au-dessus duquel le poëte ne s'élève pas et dont il fait le sujet d'une chansonnette. Quelquefois, au contraire, il traite de pareils motifs avec plus d'étendue, méthodiquement même, comme par exemple: « De mes intérêts je n'ai pris nul souci... » Dans cette pièce l'argent et la fortune, puis les femmes, les voyages, la renommée et les honneurs, enfin la guerre et les combats apparaissent comme choses passagères, et la gaieté sans souci seule est le refrain qui revient toujours.

Mais, à ce degré de la poésie lyrique, le sentiment intérieur peut aussi s'étendre et s'approfondir, et les situations sérieuses de l'âme, les plus grandes pensées, les idées les plus vastes être exprimées. De ce genre sont la plupart des *poésies* de *Schiller*. Les sublimes conceptions de la raison suffisent pour échauffer son cœur et exciter son enthousiasme. Ce n'est pas le chantre religieux qui compose des hymnes, ni le barde qui reçoit son inspiration des événements extérieurs ; c'est le poëte philosophe qui se place au foyer de l'âme humaine, qui chante la nature de l'homme

et ses hautes destinées, l'idéal de la vie, la source de la beauté et le principe des droits impérissables de l'humanité.

III.

Un troisième point dont nous avons encore à parler, au sujet du caractère général de la poésie lyrique, concerne les *degrés du développement* de la pensée et de la *culture intellectuelle* auxquels appartiennent les productions particulières de ce genre de poésie.

Sous ce rapport, l'origine de la poésie lyrique est opposée à celle de la poésie épique. Pour l'époque florissante de l'épopée proprement dite, nous avons exigé une société encore peu développée, non encore mûre pour la prose de la vie positive. Au contraire, les temps les plus favorables à la poésie lyrique sont ceux où les rapports sociaux ont reçu une forme fixe et une organisation complète. C'est seulement alors que l'homme individuel se replie sur lui-même en face de ce monde extérieur, et s'en détache pour se concentrer en soi, se créer un ensemble de sentiments et d'idées indépendantes. Or, on a vu que, dans la poésie lyrique, ce sont moins, en effet, les objets en eux-mêmes et les actions représentées, que l'âme de l'individu, qui fournissent la forme et le fond.

Il ne faudrait, cependant, pas entendre ceci dans ce

sens que le poëte lyrique doit se détacher des intérêts, et des idées de sa nation pour ne s'appuyer que sur lui-même. Loin de là ; car dans cette indépendance abstraite, il ne resterait plus pour servir de fond à ses œuvres que quelque passion accidentelle et particulière, l'arbitraire des désirs et du caprice. Ce serait ouvrir une libre carrière aux fausses conceptions d'un esprit qui se met à la torture pour atteindre à une bizarre originalité. Comme toute vraie poésie, la poésie lyrique doit exprimer les véritables sentiments du cœur humain. Mais, quelque solides et substantiels que soient les sujets qu'elle traite, pour devenir lyriques, ils doivent être sentis, conçus, imaginés, ou pensés d'une manière subjective ou personnelle. En second lieu, il ne s'agit pas seulement, ici, d'exprimer les sentiments de l'âme en leur adaptant le premier mot qui s'offre spontanément et qui dit épiquement ce qu'est la chose, mais de créer une expression *artistique* du sentiment poétique, différente de l'expression ordinaire. Par conséquent, en raison même de ce qu'au lieu de rester concentrée en elle-même, l'âme du poëte s'ouvre à des impressions plus variées et à des pensées plus vastes, en raison de ce qu'il a conscience de son sentiment poétique au milieu d'un monde déjà marqué d'une empreinte prosaïque, la poésie lyrique exige, maintenant aussi, une culture intellectuelle acquise dans le sens de l'art. Elle doit apparaître, en quelque sorte, comme un avantage de l'éducation et l'œuvre indépendante d'un talent personnel exercé et perfectionné. Tels sont les

motifs pour lesquels la poésie lyrique ne reste pas limitée à certaines époques déterminées dans le développement intellectuel d'un peuple. Elle peut fleurir aux époques les plus diverses, principalement dans les temps modernes, où chaque individu s'attribue le droit d'avoir sa manière de voir et de sentir personnelle.

Comme différences générales on peut, cependant, marquer les degrés suivants dans le progrès de la culture intellectuelle, relativement à la poésie lyrique.

1° Le premier est celui auquel correspond la *poésie populaire*.

Celle-ci est un miroir fidèle où se reflètent les traits particuliers de l'esprit des diverses nations. Aussi, de notre temps, l'intérêt universel une fois excité, on ne s'est pas lassé de recueillir des chants populaires de toute espèce, afin d'apprendre à connaître l'originalité de tous les peuples, à la goûter et à l'imiter. *Herder* avait déjà beaucoup fait dans ce but ; *Gœthe* aussi, dans ses imitations libres, a su merveilleusement nous initier aux diverses productions de ce genre. Mais on ne peut parfaitement comprendre que les chants de sa propre nation ; et à quelque point que nous soyons capables, nous Allemands, de nous pénétrer de l'esprit des œuvres étrangères, cependant les derniers sons de cette musique nationale n'arrivent pas jusqu'à nous. Et, encore, pour que nous puissions en goûter le sens original, faut-il leur faire subir une certaine modification. Gœthe cependant a su reproduire, d'une manière si heureuse et

si belle, les chants populaires des autres nations, que, chez lui, comme dans le chant funèbre des femmes *d'Asan Aga*, tiré du *Morlach*, l'originalité de pareilles poésies est conservée tout à fait intacte.

La poésie lyrique populaire, dans son caractère général, a ceci de commun avec l'épopée primitive, que le poëte ne s'y montre pas, qu'il s'efface dans son sujet. Par conséquent, quoique dans le chant populaire le sentiment le plus concentré de l'âme puisse s'exprimer, ce n'est pas, cependant, comme appartenant à un individu, qui se révèle avec son originalité propre dans la représentation artistique. La condition d'une pareille identification est un état dans lequel la réflexion n'est pas encore éveillée, l'absence de la culture intellectuelle. Le poëte, alors, n'est qu'un simple organe par l'intermédiaire duquel la vie nationale se manifeste sous la forme du sentiment ou de la pensée lyrique.

Cette originalité donne, sans doute, au chant populaire une fraîcheur naïve, une concision pleine de force et une vérité frappante qui souvent sont du plus grand effet. Mais, par là aussi, elle offre facilement quelque chose de fragmentaire, de désordonné, de saccadé, un manque de développement qui peut aller jusqu'à l'obscurité. Le sentiment reste profondément concentré et ne peut arriver à s'exprimer parfaitement. D'ailleurs (et c'est le caractère particulier à l'époque entière), quoique la forme, en général, soit parfaitement lyrique, c'est-à-dire présente un caractère subjectif; cependant, comme il a été dit, il manque un personnage individuel,

qui exprime ces idées et ces sentiments comme émanant de son propre cœur et de son esprit, et qui donne ces œuvres comme produit de son activité artistique.

Aussi les peuples qui ne possèdent que de pareilles poésies, qui ne sont allés ni jusqu'au degré supérieur dans le genre lyrique, ni jusqu'à l'épopée et aux œuvres dramatiques, sont, pour la plupart, des nations à moitié barbares, ou d'une civilisation peu avancée, condamnées à une lutte constante et à une destinée passagère. Car si, dans ces temps héroïques, ils eussent formé un tout compacte et homogène, et que les éléments de cette société se fussent développés librement et néanmoins d'une manière harmonique, ceux-ci auraient fourni la base d'une action nationale vivante et complète, et, avec les poésies primitives, seraient nés aussi des poëmes épiques. La situation d'où nous voyons sortir de tels chants comme seule et dernière expression de l'esprit national, se borne par conséquent, à peu près, à la vie de famille, à l'alliance des races, sans une organisation aussi forte que dans les États qui appartiennent à l'âge vraiment héroïque. Si l'on rencontre des souvenirs d'exploits nationaux, ce sont, pour la plupart, des combats contre des oppresseurs étrangers, ou des traits de brigandage, des représailles de la barbarie contre la barbarie, ou des exploits individuels de tel guerrier contre tel autre guerrier de la même nation. Quant au récit, les plaintes et les regrets ou les chants d'allégresse sur les victoires du temps passé s'y donnent une libre carrière. La vie nationale qui n'a pu

encore se développer librement sur un théâtre plus élevé, ne franchit pas le monde intérieur du sentiment; et, encore, celui-ci reste, en général, lui-même peu développé. S'il obtient, par là, une plus forte concentration, il peut aussi, par son contenu, être souvent grossier et barbare. Si, donc, les chants populaires doivent avoir pour nous un intérêt poétique, ou, au contraire, quelque chose qui nous choque et nous repousse, cela dépend du genre de situations et de sentiments qu'ils représentent. Car ce qui paraît excellent à l'imagination d'un peuple peut être de mauvais goût, cruel et repoussant pour un autre. Il existe, par exemple, un chant populaire qui raconte l'histoire d'une femme qui fut murée par l'ordre de son mari, et qui n'obtint de lui, à force de prières, d'autre grâce que celle-ci : un trou devait rester ouvert pour son sein, afin qu'elle pût allaiter son enfant, et elle ne vécut ainsi que jusqu'à ce que l'enfant pût se passer du lait de sa mère. C'est là une situation féroce et barbare. De même les exploits de brigandage, les actes de bravoure ou de barbarie sauvage de quelques individus n'ont en soi rien avec quoi les autres peuples d'une civilisation plus avancée doivent sympathiser. Les chants populaires sont donc souvent ce qu'il y a de plus local, et il n'existe aucune mesure fixe pour apprécier leur excellence, parce qu'ils s'éloignent trop des caractères généraux de la nature humaine. Si, par conséquent, dans ces derniers temps, nous avons appris à connaître les chants des Iroquois, des Esquimaux et d'autres peu-

plades sauvages, le cercle de la jouissance poétique n'en a pas été beaucoup aggrandi.

2° Mais, maintenant, comme le caractère général de la poésie lyrique est l'expression totale des sentiments de l'âme, elle ne peut se borner, ni au mode d'expression, ni à la pensée contenue dans les vrais chants populaires, ni même se contenter des poésies plus tardives composées à l'imitation de ces chants et sur le même ton.

D'une part, en effet, il est nécessaire, comme nous l'avons vu plus haut, que l'âme concentrée en elle-même se dérobe à cette pure concentration et à cette intuition immédiate, qu'elle parvienne à se contempler librement elle-même; ce qui n'a lieu que d'une manière imparfaite dans les États précédemment décrits. D'un autre côté, il faut qu'en se développant elle offre un monde riche d'idées, de passions, de situations, de conflits, un miroir complet de tout ce que le cœur humain est capable de renfermer en lui-même; et que le poëte exprime tout cela comme création de son propre esprit. Car l'ensemble de la poésie lyrique doit exprimer poétiquement la vie intérieure dans sa totalité, autant que celle-ci peut entrer dans la poésie; elle appartient donc à tous les degrés du développement de l'esprit.

Or, cette libre conscience de soi a aussi pour conséquence la liberté de l'art, qui se sait et se connaît lui-même. Le chant populaire se chante en quelque sorte

spontanément; c'est comme le cri de la nature qui s'échappe du cœur. L'art libre, au contraire, a conscience de lui-même; il suppose que l'artiste connaît et veut ce qu'il produit. Aussi, pour se savoir et se posséder ainsi, il a besoin d'une culture préalable et d'une virtuosité d'exécution exercée jusqu'à la perfection. La vraie poésie épique doit dissimuler l'art propre et le faire du poëte; ou, au moins, conformément au caractère tout entier de l'époque où elle prend naissance, elle ne doit pas encore les laisser paraître. Mais cela n'a lieu que parce que l'épopée n'est que le tableau qui représente la vie d'une nation sans rapport avec l'existence du poëte. Dès lors celle-ci ne doit pas se montrer sous une forme personnelle; l'œuvre doit paraître se développer d'une manière indépendante. Dans la poésie lyrique, au contraire, la création poétique, aussi bien que le sujet choisi, émane de la personne même, et doit, par conséquent, se manifester aussi comme telle.

Sous ce rapport, la *poésie lyrique savante* ou postérieure se distingue expressément du *chant populaire*. Il existe bien aussi des chants populaires, contemporains des œuvres propres de l'art lyrique; mais ils appartiennent à des classes et à des hommes qui, au lieu de participer à cette culture artistique, ne se sont pas encore détachés de ce mode de conception et de ce sens populaire, naïf et instinctif. Cette différence entre la poésie populaire et la poésie savante ne doit, cependant, pas s'entendre comme si la poésie lyrique ne parvenait à son plus haut degré de perfection, que quand la ré-

flexion et l'intelligence de l'art paraissent s'allier à une habileté calculée et à une élégance éblouissante comme conditions essentielles. Cela voudrait dire, alors, que nous devons regarder Horace, par exemple, et les lyriques romains, en général, comme les premiers dans ce genre, ou bien que nous devrions préférer, dans leur cercle, les *Meistersinger* aux *Minnesinger* qui sont d'une époque antérieure. Mais notre proposition ne doit pas être prise dans ce sens extrême; elle est vraie seulement dans ce sens, que l'imagination et le talent du poëte lyrique, à cause du caractère libre et personnel qui est son essence, doivent aussi, pour atteindre à leur véritable perfection, posséder, comme condition essentielle et préalable, le sentiment libre et réfléchi de la conception, comme de l'exécution artistiques.

3° Nous pouvons enfin distinguer un dernier degré, différent de ceux que nous avons jusqu'ici indiqués. Le chant populaire est encore antérieur au développement propre de l'esprit prosaïque et positif. La vraie poésie lyrique *savante*, au contraire, trouve la pensée prosaïque déjà en vigueur; elle s'y dérobe et crée, par la force de l'imagination devenue personnelle et libre, un monde poétique nouveau de la pensée et du sentiment, véritable idéal, expression vraie de l'âme humaine. Mais, en troisième lieu, il existe une forme de la pensée qui, à son tour, par un côté, est placée au-dessus de l'imagination et de l'intuition, en tant qu'elle peut révéler ses idées à la conscience libre dans une généralité plus

grande et dans leur enchaînement nécessaire, mieux que cela n'est possible dans l'art. Je veux parler de la *poésie philosophique*. Cependant, sous un autre rapport, cette forme de la poésie est condamnée à l'abstraction; elle est forcée de se développer dans l'élément de la pensée pure, de la généralité simplement idéale. Le poëte peut se trouver alors sollicité à exprimer le fond et les résultats de la pensée philosophique d'une manière vivante, sous une forme animée par l'imagination et pénétrée par le sentiment; il cherche à concevoir et à produire une peinture des idées de son esprit et de son âme tout entière.

Or, à ce degré de la poésie lyrique, deux modes différents de conception peuvent principalement dominer. D'un côté, en effet, ce peut être l'imagination qui cherche à s'élever au-dessus d'elle-même pour rivaliser avec les mouvements de la pensée spéculative, sans cependant aller jusqu'à la clarté et à la ferme précision de l'exposition philosophique. Alors la poésie lyrique est plutôt un jet artificiel, le fruit des efforts d'une âme qui lutte avec elle-même, et, dans ce laborieux enfantement, fait violence à l'art aussi bien qu'à la pensée, parce qu'elle dépasse un domaine sans pouvoir se trouver chez elle dans un autre. Mais, d'un autre côté, la réflexion philosophique, dans son cours paisible, est capable de vivifier par le sentiment et de colorer par l'imagination ses pensées clairement conçues et systématiquement développées. Elle peut, comme le fait *Schiller* dans plusieurs de ses poésies, substituer à

l'enchaînement, manifestement scientifique des idées, le jeu libre de l'imagination, sous l'apparence duquel l'art doit chercher à cacher ses transitions intérieures, s'il veut éviter le ton froid de l'exposition didactique.

II. — Caractères particuliers de la poésie lyrique.

Nous avons considéré jusqu'ici le caractère général des idées qui forment le *fond* de la poésie lyrique, la *forme* sous laquelle elle peut les exprimer, et les différents *degrés* du développement intellectuel qui se montrent plus ou moins en rapport avec le principe de ce genre de poésie. Notre tâche, actuellement, consiste à ajouter à ces principes généraux l'étude des points de vue particuliers et des principaux rapports sous lesquels on peut l'envisager.

A ce sujet, j'indiquerai d'avance la différence qui existe entre la poésie *épique* et la poésie *lyrique*. Dans l'examen que nous avons fait de la première, nous avons dirigé principalement notre attention sur l'épopée nationale primitive, et nous avons laissé de côté les *espèces accessoires*, ainsi que ce qui est relatif au poëte. C'est ce que nous ne devons pas faire dans notre domaine actuel. Au contraire, les objets les plus importants à examiner ici sont : d'abord la situation du poëte lyrique, ensuite les différentes espèces que peut offrir la poésie lyrique, qui, en vertu de son caractère propre, doit offrir une grande variété de sujets et de formes. Nous pouvons, par conséquent, adopter la marche suivante dans les réflexions auxquelles nous allons nous livrer :

1° Nous avons à nous occuper d'abord du *poëte lyrique ;*

2° Nous devons considérer ensuite l'*œuvre lyrique*, qui est le produit de son imagination ;

3° Nous indiquerons enfin les *espèces* qui naissent de l'idée générale de la représentation lyrique.

I. — Du poëte lyrique.

Ce qui fait le fond de la poésie lyrique, ce sont bien, comme nous l'avons vu, d'abord les idées qui embrassent la généralité de l'existence, ensuite la multiplicité des choses particulières. Mais séparés, ces deux éléments sont de simples abstractions. Pour offrir une individualité vivante, ils ont besoin de se réunir dans un foyer commun, qui est l'âme du poëte. Celui-ci doit donc se révéler comme le centre et le fond véritable de la poésie lyrique, sans cependant aller jusqu'à l'action réelle et se mettre en scène dans des situations dramatiques. Son rôle, au contraire, et son action se bornent à prêter à ce qu'il sent un langage qui, quel que soit le sujet, en expose le sens le plus intime, et par lequel il s'efforce d'exciter les mêmes sentiments et les mêmes impressions dans l'âme de l'auditeur.

Or, quoique cette manifestation s'adresse, en effet, à un auditeur, elle peut être un simple débordement de la joie ou de la douleur qui se soulage dans le chant et y retrouve le calme. Elle peut aussi provenir d'un besoin profond de ne pas garder pour soi les plus grands sentiments de l'âme et les plus sublimes pensées. Car, quiconque peut chanter et être poëte, a mission pour cela et doit chanter. Cependant, les circonstances extérieures et une invitation expresse ne sont nullement

exclues. Mais le grand poëte lyrique, en pareil cas, s'affranchit bientôt de son sujet proprement dit et se représente lui-même. Ainsi, pour m'en tenir à l'exemple déjà plusieurs fois cité, Pindare fut souvent sollicité de chanter tel ou tel vainqueur aux jeux de la Grèce; il reçut même pour cela plusieurs fois de l'argent. Et cependant il se met, lui le chantre du vainqueur, à la place de son héros; et, alors, dans les libres combinaisons de son imagination, il loue les exploits des aïeux, rappelle les anciens mythes, ou exprime ses profondes pensées sur la vie, les richesses, la puissance, sur ce qui est grand et mérite d'être honoré parmi les hommes, sur les attributs élevés et les charmes des Muses, et, avant tout, sur la dignité du poëte. S'il honore le héros dans ses chants par la renommée qu'il répand sur lui, c'est bien plus encore lui, le poëte, qui veut se faire entendre de la postérité. Ce n'est pas lui qui a l'honneur de chanter ces vainqueurs, ce sont eux qui ont celui d'être chantés par Pindare. Cette grandeur personnelle, qui s'élève si haut, fait la noblesse du poëte lyrique. Homère, dans son épopée, est tellement sacrifié comme individu, qu'aujourd'hui on va jusqu'à contester son existence, tandis que ses héros continuent d'être immortels. Les héros de Pindare, au contraire, sont restés des noms vides. Mais lui-même, qui s'est chanté et qui leur a communiqué sa gloire, il reste immortalisé comme poëte. La renommée à laquelle ils peuvent prétendre n'est qu'un appendice de celle du chantre lyrique. — Chez les Romains aussi, le poëte lyrique se

maintient encore dans cette position indépendante. Suétone, par exemple, raconte (t. 3, p. 51, éd. Wolf) qu'Auguste avait écrit à Horace ces mots : *An vereris ne apud posteros tibi infame sit quod videaris familiaris nobis esse.* Mais Horace, excepté là où il parle d'Auguste pour ainsi dire *d'office*, comme on peut facilement le reconnaître, revient souvent sur lui-même. Ainsi, la quatorzième ode du troisième livre commence avec le retour d'Auguste de l'Espagne, après la victoire sur les Cantabres ; mais ensuite Horace ne parle que de lui-même. Grâce au repos qu'Auguste a rendu au monde, lui aussi, maintenant, comme poëte, peut jouir tranquillement de son *far niente* et de son loisir. Puis il ordonne d'apporter, pour célébrer le triomphe, des couronnes, des parfums, le vin vieux, et de faire vite venir Neéra. (Il a assez de s'occuper des préparatifs de sa fête.) Cependant, les combats amoureux lui vont moins que dans sa jeunesse, au temps du consul Plancus, et il dit expressément au messager qu'il envoie :

> Si per invisum mora janitorem,
> Fiet, abito.....

On peut également citer plus d'un trait de Klopstock, qui prouve que, de son temps, il sentait la dignité et l'indépendance du poëte. Et c'est en conformant sa conduite à ses paroles qu'il arracha celui-ci à la condition de poëte de cour ou du premier venu, ainsi qu'à ce jeu oisif et inutile qui fait mourir un homme de faim. Cependant, il arriva précisément que, dans les premiers

temps de sa jeunesse, son libraire le regardait aussi comme *son* poëte. L'imprimeur de Klopstock lui compta, pour le manuscrit de la *Messiade*, un ou deux thalers, je crois. En sus, il lui fit confectionner une veste et une culotte, et le conduisit, ainsi estafié, dans les sociétés, pour le faire voir avec la culotte et la veste qu'il lui avait fait faire. Quant à Pindare, au contraire (du moins ainsi le racontent les témoignages postérieurs, quoiqu'ils ne soient pas entièrement authentiques), les Athéniens lui élevèrent une statue (Pausanias, 1, c. 8), parce qu'il les avait célébrés dans un de ses chants. Ils lui envoyèrent, en outre (Eschine, ép. 4) le double de la récompense que les Thébains ne voulaient pas lui payer, à cause de la louange, selon eux, exagérée qu'il avait décernée à une ville étrangère. Il y a plus, il est dit qu'Apollon avait déclaré, par la bouche de la Pythie, que Pindare devait avoir la moitié des présents que la Grèce tout entière envoyait aux jeux pythiques.

Un autre caractère du poëte lyrique, c'est que, dans l'ensemble de ses œuvres, est représentée aussi son existence tout entière, au moins par les impressions dont il a été affecté. Car un besoin le pousse à exprimer, dans ses chants, tout ce qui se développe poétiquement dans son âme et dans sa pensée. Sous ce rapport, on doit principalement citer *Gœthe* qui, dans toutes les circonstances si multipliées de sa riche et longue vie, ne cessa de faire des vers. Par là aussi, il appartient aux hommes les plus remarquables qui aient paru. Rarement on a vu un esprit aussi capable de s'intéresser à

tout, et d'une activité aussi variée. Et cependant, malgré cette activité infinie, il vivait entièrement en lui-même. Tout ce qui l'impressionnait, il le transformait en image poétique. Sa vie extérieure ; le caractère particulier de son cœur, plutôt fermé qu'ouvert aux choses journalières ; ses travaux scientifiques et les résultats durables de ses recherches ; les principes d'expérience de son sens parfaitement pratique ; ses maximes morales, les impressions que les événements multipliés du jour faisaient sur lui, les conséquences qu'il en tirait, les vives émotions, l'ardeur bouillante de sa jeunesse, la force et la beauté de son âge mûr, la sagesse enjouée, tolérante de sa vieillesse, tout était pour lui sujet d'inspiration lyrique. Et il exprimait les jeux les plus faciles du sentiment comme les plus rudes combats intérieurs, se délivrant de ce qu'il éprouvait, par l'expression.

I. — Du poëme lyrique.

Quant au poëme lyrique, considéré comme œuvre poétique, vu la richesse de ses modes de conception et de ses formes, vu la multiplicité de ses innombrables sujets, il y a peu de principes à établir. Car, bien que ce domaine ne puisse pas se dérober aux lois générales de la beauté et de l'art, le caractère personnel qui le distingue fait que le cercle des genres de représentation, des styles et des tons doit rester entièrement illimité. Il suffit donc, pour notre but, d'agiter la question de savoir de quelle manière le type général du poëme lyrique se distingue de celui de l'épopée.

Sous ce rapport, je ferai seulement remarquer les points suivants :

1° L'unité du poëme lyrique ;

2° Le mode de son développement ;

3° Le côté extérieur de la mesure du vers et le procédé d'exposition.

I. L'importance que l'épopée a dans l'art consiste, comme je l'ai déjà dit, particulièrement pour les épopées primitives, moins dans la perfection totale de la forme artistique que dans la totalité de l'esprit national, qu'une seule et même œuvre met sous nos yeux dans son plus riche développement.

L'œuvre lyrique, proprement dite, ne doit pas entreprendre de nous représenter un tel tableau. L'âme du poëte est bien aussi un monde qui peut embrasser un vaste ensemble d'objets; mais elle ne peut rester elle-même, et conserver son caractère original, qu'autant que ses impressions offrent un cachet de particularité et d'individualité. Cependant, ici également, une multiplicité d'images, empruntées à la nature environnante, de souvenirs, d'expériences propres ou étrangères, d'événements fabuleux ou historiques, etc., ne sont pas exclus en principe. Mais, cette multiplicité d'objets ne doit pas, comme dans l'épopée, sortir du fond même du sujet; elle n'a droit d'apparaître qu'autant qu'elle vit dans les souvenirs du poëte ou naît de son talent fécond de combinaison.

C'est donc l'âme du poëte qui doit être considérée comme le véritable principe d'*unité* du poëme lyrique. Mais, l'âme en soi n'est qu'une unité purement abstraite; c'est la substance simple de la personne; ou bien elle ne représente que la multiplicité des pensées, des sentiments et des impressions, dont la liaison réside uniquement dans l'unité et l'identité du moi, qui les supporte et les contient, en quelque sorte, comme un simple vase. Pour que le poëme lyrique ait un véritable centre d'unité, il faut donc, d'une part, une situation de l'âme *déterminée*. Ensuite, le poëte doit s'identifier avec cette situation et s'y renfermer. Par là seulement, sa pensée devient un tout limité en soi; il n'exprime que ce qui sort de cette situation ou ce qui s'y rattache.

Ce qu'il y a de plus parfaitement lyrique, sous ce rapport, c'est un sentiment du cœur concentré dans une situation particulière, parce que le cœur est le côté le plus intime et le plus profond de l'âme. Tandis que la réflexion et la pensée, dirigées sur les vérités générales, peuvent facilement tomber dans le genre didactique ; comme l'imagination, trop préoccupée du côté substantiel des choses et des événements, tend à s'élever jusqu'au ton épique.

II. Sur le *développement* du poëme lyrique, il y a également peu de chose à dire d'une manière précise. Je me bornerai donc à quelques remarques générales.

La marche de l'épopée est naturellement lente. Celle-ci s'étend et se ramifie en tous sens : car, dans l'épopée, le poëte s'absorbe dans l'action, qui se déroule d'elle-même d'une manière indépendante. Dans le poëme lyrique, au contraire, c'est le sentiment et la réflexion qui attirent à eux le monde extérieur et le vivifient. Celui-ci n'est conçu et représenté qu'autant qu'il se reflète dans l'âme et qu'il est devenu quelque chose d'intérieur. D'un autre côté, en opposition avec la largeur épique, la poésie lyrique a pour principe la *concentration*. Elle doit principalement chercher à produire son effet par la profondeur intime de l'expression, non par l'étendue des descriptions, ou en général, par une exposition développée. Cependant, entre la concision muette et la clarté diserte, il y a, pour le poëte lyrique, une grande richesse de nuances et de degrés. La clarté,

dans la peinture des objets extérieurs, ne doit pas davantage être bannie. Les œuvres vraiment lyriques, au contraire, celles où circule la vie, représentent le sujet dans des situations extérieures, et attirent, en quelque sorte, dans leur cercle la nature environnante, avec ses couleurs locales. Il y a plus : il existe des poésies qui se bornent entièrement à de pareilles descriptions. Mais alors, ce n'est pas la réalité extérieure et sa peinture plastique, c'est son retentissement dans l'âme, c'est le sentiment qu'elle éveille, l'émotion sympathique du cœur, retrouvant son image dans ces objets, qui constituent l'élément, à proprement parler, lyrique. De sorte que, dans les traits du tableau mis sous nos yeux, ce n'est pas, en réalité, tel ou tel objet que nous contemplons en lui-même; mais le sentiment qu'il reflète qui se révèle à nous et excite en nous un sentiment analogue. L'exemple le plus clair nous est offert par les *romances* et les *ballades*. Et, comme je l'ai dit plus haut, elles sont d'autant plus lyriques qu'elles se bornent précisément à faire ressortir, dans l'événement raconté, ce qui répond à l'état intérieur de l'âme du poëte, lorsqu'elles nous offrent son développement tout entier, de telle sorte que le sentiment y résonne d'une manière vivante. Aussi, toute peinture proprement dite des objets extérieurs, quoique vivifiée par le sentiment, et même l'analyse étendue des situations intérieures sont toujours, dans la poésie lyrique, d'un moindre effet que la forte concision et une expression concentrée mais pleine de sens.

Le poëte lyrique ne peut pas davantage éviter les *épisodes*. Mais il doit les employer d'après un tout autre principe que le poëte épique. Pour l'épopée, ceux-ci dérivent de l'idée même d'un tout dont les parties doivent paraître indépendantes. Et, quant au développement de l'action, ils figurent comme moyens de l'étendre et comme obstacles qui en retardent la marche. Leur justification lyrique, au contraire, porte un caractère personnel. En effet, l'homme qui se replie sur lui-même parcourt son monde intérieur plus rapidement. Il se rappelle les circonstances et les situations les plus diverses, fait les rapprochements les plus variés, et, sans par là s'écarter du sentiment fondamental ou de l'objet général de sa pensée, il se laisse aller çà et là loin du sujet actuel qui captivait son imagination et son esprit. Or, la même vivacité de conception convient aussi à l'imagination poétique, quoiqu'il soit difficile de dire si ceci ou cela peut être épisodiquement admis dans un poëme lyrique. Mais, en général, les digressions, pourvu qu'elles ne détruisent pas l'unité, et, avant tout, les tours surprenants, les rapprochements ingénieux ou subits, les transitions brusques et hardies sont précisément propres à la poésie lyrique.

Aussi, le mode de développement et d'enchaînement des idées, dans ce domaine de la poésie, peut être soit différent de ce qu'il est ailleurs, soit même opposé. En général, la poésie lyrique, comme l'épopée, ne comporte ni la marche arbitraire de la pensée commune, ni le simple enchaînement logique de la pensée spéculative

exposée dans sa rigueur scientifique. Elle offre également une liberté qui se manifeste par l'indépendance des parties. Mais si, pour l'épopée, cette indépendance provient de la forme même du monde réel dont la poésie épique affecte de reproduire le type dans ses tableaux, le poëte lyrique, au contraire, donne aux sentiments et aux pensées particulières qu'il exprime, le caractère d'une libre disposition; parce que chacun d'eux, quoique ayant pour base un même sentiment général et une même pensée, remplit cependant son âme et la concentre sur un seul point, jusqu'à ce qu'il passe à d'autres images et à d'autres sentiments. Dès lors, la succession des idées peut affecter un cours tranquille et peu interrompu. Mais aussi, dans l'essor lyrique, le poëte peut passer, sans transition, d'une idée à une autre très-éloignée, et donner un mouvement en apparence déréglé à sa pensée. Alors, en opposition avec la raison qui chemine prudemment, dans la fougue et l'ivresse de la passion, dans le délire de l'enthousiasme, le poëte semble possédé par une puissance qui régit sa volonté et l'entraîne avec elle. Ce désordre de la passion est tellement propre à certains genres de poésie lyrique, qu'Horace, par exemple, dans plusieurs de ses odes, s'est efforcé, avec un art habilement calculé, de faire de ces sauts hardis qui, en apparence, brisent la marche des idées. — Quant aux nombreux intermédiaires qui se placent entre ces deux extrêmes, entre une exposition claire et tranquille, et le déchaînement ora-

geux des passions ou le délire de l'enthousiasme, je dois les passer sous silence.

III. Le dernier point dont il nous reste à parler, au sujet du poëme lyrique, concerne sa forme extérieure. Ici, nous rencontrons principalement le *mètre* et l'*accompagnement musical.*

1° Que l'hexamètre dans sa marche uniforme et ferme, quoique vivante aussi néanmoins, soit la mesure du vers la plus convenable pour l'épopée, c'est ce que l'on conçoit facilement. Mais, pour la poésie lyrique, nous devons, en quelque sorte, exiger la plus grande diversité de mètres différents et la structure intérieure également la plus diversifiée. En effet, le fond du poëme lyrique, ce n'est pas l'objet dans son développement réel et pour lui-même, mais le mouvement intérieur de la pensée du poëte, dont l'égalité ou les changements, l'agitation ou le calme, le cours tranquille ou la marche impétueuse et les sauts brusques, doivent, aussi, se manifester dans le mouvement extérieur de la mesure et de l'harmonie des mots, par lesquels se révèle la pensée. La nature des sentiments et le mode de conception tout entier doivent déjà se trahir dans la mesure du vers ; car l'inspiration lyrique est dans un rapport bien plus étroit avec le *temps*, comme élément extérieur de transmission verbale, que la narration épique. Celle-ci, en effet, non-seulement place les événements racontés dans le passé, mais elle les expose et les déroule dans un plus vaste espace ; tandis que

la poésie lyrique représente les alternatives du sentiment et de la pensée dans la succession momentanée de leur naissance et de leur développement. Elle doit, donc, aussi façonner artistiquement le mouvement du temps dans ses formes variées. — A ces différences appartiennent : d'abord, la succession variée des longues et des brèves dans une inégalité brisée de *pieds* rhythmiques ; en second lieu, les différentes *coupes de vers ;* et, en troisième lieu, la formation des *strophes* qui, à la fois, sous le rapport des longues et des brèves, des vers et de leur disposition rhythmique ou de leur mode d'alterner, peuvent offrir une riche variété de formes.

2° Mais, ce qui est plus lyrique que cette manière d'employer la mesure et le rhythme, c'est le son en lui-même des mots et des syllabes. C'est ici que se placent principalement l'*allitération*, la *rime* et l'*assonnance*.

En effet, dans ce système de versification, comme je l'ai montré plus haut en détail, domine la signification même des syllabes, l'accent expressif qui se distingue du simple élément matériel des longues et des brèves. Et, alors, c'est le sens spirituel qui détermine la durée, l'élévation ou l'abaissement des sons ; de même que, les intonations de la voix, dont l'intensité porte expressément sur certaines lettres, certaines syllabes ou certains mots, se font entendre isolément. Or, cette sorte de spiritualisation du langage, due à la signification intérieure des mots, ainsi que cette prépondérance des intonations, est entièrement conforme à la nature de la poésie lyrique. Comme celle-ci ramène tout à l'expres-

sion des sentiments intérieurs de l'âme, elle doit faire également concourir à ce but l'harmonie des sons. A la vérité, dans ce domaine, l'élément rhythmique peut, aussi, se marier avec la rime ; cependant, cela se fait d'une manière qui se rapproche de la mesure musicale. Aussi, à la rigueur, l'emploi poétique de l'assonance, de l'allitération et de la rime se borne au domaine de la poésie lyrique. Car, quoique l'épopée du moyen âge ne puisse se détacher de ces formes à cause de la nature des langues modernes, cependant, cela n'est principalement permis que parce qu'ici, naturellement, l'élément lyrique est d'une grande importance dans la poésie épique, et se fraye la voie plus fortement encore dans les chants héroïques, dans les récits du genre des romances et des ballades. Pareille chose a lieu dans la poésie dramatique. Mais ce qui convient surtout à la poésie lyrique, c'est l'accord varié de la rime, qui, par le retour uniforme et alterné des lettres, des syllabes et des sons de mots semblables, forme des strophes diversement organisées, combinées et terminées. La poésie épique ou dramatique emploie bien, aussi, ces divisions, mais seulement d'après le même principe qui fait qu'elles ne bannissent pas non plus la rime. Ainsi, les Espagnols, à l'époque où leur poésie dramatique fut cultivée avec le plus d'art, donnent au jeu subtil de la passion, alors d'autant moins dramatique dans son expression, une carrière entièrement libre, et ils incorporent la rime d'octave, des sonnets, etc., à leur autre mesure dramatique; ou, au

moins, ils montrent, dans des assonances et des rimes combinées, leur prédilection pour l'élément musical du langage.

3° Enfin, la poésie lyrique se rapproche de la musique, d'une manière encore plus marquée que cela n'est possible par la rime, par cela même que le langage devient une mélodie réelle et un chant. Ce rapprochement se laisse aussi parfaitement justifier. En effet, moins le sujet lyrique a en soi d'indépendance et d'objectivité, en d'autres termes, plus il est d'une nature intime et a ses racines dans l'âme elle-même (obligé qu'il est, néanmoins, pour se manifester, de s'attacher à une forme extérieure fixe), plus il exige que cette forme ébranle vivement les sens. Par cela même que le sentiment reste intérieur, son expression doit exciter extérieurement la sensibilité avec d'autant plus de force. Or, cette excitation sensible de l'âme, la musique seule peut la produire.

Aussi voyons-nous, sous le rapport de l'exécution extérieure, la poésie lyrique presque toujours accompagnée de la musique. Cependant, ici encore, il ne faut pas omettre une gradation essentielle dans cette alliance avec la musique. Avec les mélodies proprement dites se marie bien la poésie lyrique romantique, surtout la moderne. Cela s'applique surtout aux chants où le sentiment reste la chose dominante, et où la musique, maintenant, doit renforcer et développer cet écho intérieur de l'âme pour en tirer une mélodie. C'est ainsi, par exemple, que la *chanson populaire* aime et appelle

un accompagnement musical. Les *canzones*, au contraire, les *élégies*, les *épîtres*, etc., les *sonnets* même, ne trouvent pas facilement, dans les temps modernes, des compositeurs. En effet, là où la pensée et la réflexion, là même où le sentiment, dans la poésie, arrivent à une parfaite exposition, et, par là, se dérobent déjà en partie à la simple concentration du sentiment, en partie à l'élément sensible de l'art, la poésie lyrique obtient, précisément comme expression parlée, une plus grande indépendance. Et alors, elle ne se montre pas aussi capable d'une union intime avec la musique. Au contraire, plus le sentiment qui veut s'exprimer est concentré, plus il a besoin du secours de la mélodie.

Mais, maintenant, pourquoi les anciens, malgré la clarté transparente de leur diction, exigeaient-ils, dans le débit, le soutien de la musique, et dans quelle mesure? c'est ce que nous aurons, plus tard, l'occasion d'indiquer.

III. — De la poésie lyrique dans ses diverses espèces.

En ce qui regarde les diverses espèces dans lesquelles se développe la poésie lyrique, j'en ai déjà mentionné quelques-unes qui forment la transition entre la narration épique et le poëme lyrique véritable. Sur le côté opposé, on peut montrer de même l'apparition du genre dramatique. Mais le poëme lyrique se rapproche ici de la vitalité dramatique, uniquement parce que, sans aller jusqu'à une action animée et pleine de conflits, il peut présenter la forme du dialogue. Nous négligerons, cependant, ces degrés de transition et ces espèces mixtes, pour considérer brièvement les formes où se manifeste, sans mélange, le principe propre de la poésie lyrique. Elles se distinguent par la position diverse que prend la pensée du poëte vis-à-vis de son sujet.

I. D'abord, en effet, le poëte efface de son sentiment et de sa pensée toute idée particulière et personnelle, pour s'absorber dans la contemplation générale de Dieu ou des dieux, dont la grandeur pénètre toute son âme, devant lesquels il semble s'oublier et disparaître. Les *Hymnes*, les *Dithyrambes*, les *Pœans*, les *Psaumes*, appartiennent à ce genre, qui se développe alors de diverses manières, chez les différents peuples. Je me

contenterai de faire remarquer, de la manière la plus générale, les différences suivantes :

1° Le poëte qui s'élève au-dessus des limites de ses propres situations, soit physiques, soit morales, et des conceptions qui s'y rattachent ; qui prend pour objet ce qui lui apparaît, à lui et à sa nation, comme l'être infini et absolu, peut, d'abord, se représenter l'idée de la Divinité sous une forme positive, ensuite célébrer sa puissance et sa grandeur, rendre sensible son image telle qu'elle se dessine dans sa pensée. De cette espèce, par exemple, sont les *hymnes* qu'Homère a composées. Ces chants renferment principalement des situations et des histoires mythologiques à la louange du dieu en l'honneur duquel ils sont composés. Ils sont non conçus d'une façon simplement symbolique, mais développés sous une forme claire et substantielle, qui rappelle le caractère épique.

2° Un mode inverse et plus lyrique est l'essor *dithyrambique*, l'élévation de l'âme religieuse, qui, toute troublée par la puissance de son objet, et comme éblouie de sa splendeur, se sent incapable d'en donner une image et une représentation sensibles, et ne peut, alors, que s'exhaler en cris et en exclamations. Ravie à elle-même, elle s'absorbe immédiatement dans l'Être absolu. Toute remplie de son essence et de sa puissance, elle entonne des louanges et des hymnes de joie pour célébrer la grandeur infinie de celui dans lequel elle s'absorbe, et ses manifestations dont la magnificence révèle les trésors de sa divinité.

Les Grecs, dans le cercle de leurs cérémonies religieuses, ne sont pas, longtemps, restés dans de telles exclamations ou invocations ; ils ont été portés à interrompre ces élans de l'âme par des situations et des actions déterminées et mythiques. Ces représentations, mêlées aux chants lyriques, sont devenues, peu à peu, la chose principale. Développées sous la forme d'une action complète et vivante, elles formèrent le drame qui, à son tour, accueillit comme partie intégrante les chants lyriques des *Chœurs*.

Au contraire, cet essor et cette élévation, ces aspirations, ces lamentations, et ce cri de l'âme vers le seul être où elle trouve le but suprême de sa pensée, la source propre de toute puissance et de toute vérité, comme de toute gloire et de toute grandeur, nous les trouvons, comme caractère général, dans plusieurs des *Psaumes* sublimes de l'Ancien Testament. Ainsi, par exemple, il est dit dans le 33e psaume : « Justes, louez le Seigneur ; c'est aux justes qu'il appartient de le louer. « Remerciez le Seigneur sur la harpe, et chantez ses « louanges sur le psaltérion à dix cordes. Entonnez en « son honneur un nouveau cantique. Faites un concert « des instruments et des voix, car la parole du Seigneur « est véridique. Ce qu'il promet est assuré. Il aime la « droiture et la justice. La terre est remplie des bienfaits du Seigneur. Le ciel a été créé par sa parole, et « le souffle de sa bouche a formé les astres. » De même dans le 29e psaume : « Décernez au Seigneur, au Dieu « fort, décernez au souverain Maître l'honneur et la

« puissance. Rendez au Seigneur la gloire de son nom.
« Adorez le Seigneur dans de saints ornements. La voix
« du Seigneur se répand sur les eaux. Dieu fait en-
« tendre son tonnerre ; le Seigneur tonne sur les
« grandes eaux. La voix du Seigneur retentit avec
« puissance ; la voix du Seigneur roule avec majesté ;
« la voix du Seigneur brise les cèdres ; elle fait voler en
« éclats les cèdres du Liban. Elle fait bondir le Liban
« comme un jeune taureau, et le Sirion comme une
« jeune licorne. La voix du Seigneur détruit tout,
« comme la flamme, sur son passage. La voix du Sei-
« gneur ébranle les déserts, etc. »

Une pareille élévation ou sublimité lyrique suppose une pensée qui est emportée hors d'elle-même, plutôt qu'absorbée dans l'objet concret, tel que l'imagination le saisit et le contemple dans une satisfaction calme. Le poëte s'élève plutôt à un enthousiasme indéterminé ; il s'efforce de révéler à l'esprit et à l'âme ce que la parole ne peut exprimer. A cause de ce vague de la pensée, l'imagination ne peut se représenter l'objet inaccessible aux sens dans sa beauté calme, et goûter son expression dans des œuvres d'art. Au lieu de contempler également le monde d'un œil calme, l'esprit se représente les existences extérieures dans leur ensemble, sans régularité ni lois fixes. Et de même que, pour le fond, il ne parvient pas à coordonner ses idées particulières, il n'emploie aussi, dans la forme extérieure, qu'un rhythme arbitrairement entrecoupé et saccadé.

Les *Prophètes* qui s'élèvent contre les fautes du

peuple juif parlent déjà plus sur le ton fondamental de la douleur. Leurs lamentations sur la situation de ce peuple, sur son éloignement de Dieu et sur sa chute, l'ardeur sublime de leur zèle et de leur colère patriotique se rapprochent déjà davantage du genre *parénétique*.

Mais, dans les temps postérieurs, comparée au feu de cette sainte indignation, la chaleur artificielle de l'imitation paraît facilement froide et inanimée. Ainsi, par exemple, plusieurs chants de *Klopstock*, composés dans le genre des hymnes et des psaumes, ne se rachètent ni par la profondeur des pensées ni par le développement calme de quelque sujet religieux. Ce qui s'y révèle, c'est principalement la tentative de s'élever vers l'infini. Or, conformément à la pensée du moderne rationalisme, elle n'aboutit qu'à faire éclater la disproportion entre la puissance incompréhensible, la grandeur et la majesté de Dieu et l'impuissance, d'autant plus manifeste, de l'intelligence bornée du poëte.

II. A un second degré, se placent les espèces de la poésie lyrique qui sont désignées sous le nom général de l'*Ode*, dans le sens moderne du mot. Ici, à la différence du degré précédent, apparaît comme caractère dominant, la personnalité qui se manifeste comme le côté principal, et qui peut se faire également valoir sous un double rapport.

1° D'un côté, en effet, le poëte, dans cette nouvelle forme, se choisit, comme précédemment, un sujet en soi

important : la gloire et la louange des dieux, des héros, des princes ; l'amour, la beauté, l'art, l'amitié, etc. Son âme s'en montre tellement remplie que, dans son enthousiasme, elle semble dominée, entraînée et subjuguée par sa seule puissance. S'il en était parfaitement ainsi, ce sujet pourrait alors se dessiner et se développer d'une manière objective et indépendante, en une image plastique ou épique. Mais si, au contraire, c'est précisément sa personne et sa grandeur propre que le poëte doit exprimer et représenter, s'il se rend maître du sujet et le modifie profondément, s'il se manifeste en lui, et que, dans sa libre indépendance, il interrompe le cours de son développement en y mêlant ses sentiments propres et ses réflexions, en l'éclairant de ses conceptions, et qu'ainsi il fasse dominer non l'objet en lui-même mais sa propre inspiration, bien que pénétré de cet objet, dans ce cas, nous aurons encore deux côtés entièrement différents : d'une part, la puissance entraînante du sujet ; de l'autre, la liberté du poëte qui lutte contre lui et cherche à le maîtriser. Or, c'est cet effort intérieur et ce combat qui principalement rendent nécessaires l'essor et la hardiesse du langage et des images, le désordre apparent de la structure intérieure du poëme, sa marche irrégulière, les écarts, les lacunes, les transitions brusques, etc. Le poëte révèle l'élévation de son génie par la supériorité avec laquelle il reste capable de résoudre ce désaccord dans une perfection artistique, de créer un tout en soi plein d'unité, qui, comme étant son œuvre, le rehausse au-dessus de la grandeur de son sujet.

De ce genre d'inspiration lyrique sont sorties plusieurs des *odes de Pindare.* Le souffle victorieux qui les pénètre se manifeste aussi dans le rhythme, à la fois animé, varié et soumis à une mesure ferme. *Horace,* au contraire, précisément dans les endroits où il veut le plus s'élever, est très-calme et très à jeun. Son habileté imitatrice cherche vainement à déguiser la finesse d'une composition où tout est calculé. L'inspiration de *Klopstock* n'est pas, non plus, toujours de bon aloi. Elle est souvent quelque chose d'artificiel, quoique plusieurs de ses odes soient pleines de sentiments vrais, d'une dignité soutenue et d'une force d'expression virile et entraînante.

2° Mais, d'un autre côté, le sujet n'a pas besoin d'être substantiel et important par lui-même. Le poëte est lui-même, dans son individualité, d'une telle importance qu'il prête aux objets insignifiants, par cela seul qu'il en fait l'objet de ses poésies, dignité, noblesse ou au moins un haut intérêt. De ce genre sont beaucoup des *odes d'Horace.* Klopstock aussi et d'autres se sont placés sur ce degré. Ici, ce n'est pas l'importance du sujet avec lequel lutte le poëte qui nous intéresse; au contraire, il élève l'insignifiant, les circonstances extérieures, les petits incidents de la vie à la hauteur où il se sent et se représente lui-même.

III. Toute l'infinie diversité des sentiments et des pensées lyriques se développe, enfin, dans le domaine de la *Chanson.* C'est ici, par conséquent aussi, que l'esprit particulier de la nation et l'originalité du poëte se

montrent de la manière la plus parfaite. On conçoit que la prodigieuse diversité des modes qu'affecte ce genre rend une classification précise fort difficile. On peut, néanmoins, distinguer les différences suivantes comme les plus générales :

Nous avons d'abord :

1° La *chanson proprement dite,* qui est destinée soit à être chantée pour elle-même ou dans la société, soit à être simplement fredonnée. Là, il n'est pas besoin de beaucoup d'idées, de grandeur et d'élévation dans le sujet. Au contraire, la dignité, la noblesse, la gravité de la pensée ne sont que des obstacles au plaisir de manifester immédiatement ses impressions. Les hautes conceptions, les pensées profondes, les sentiments sublimes, forcent le poëte à sortir entièrement de son individualité immédiate, de ses intérêts et de ses dispositions personnelles. Or, cette spontanéité de la joie et de la douleur, ce caractère personnel et particulier du sentiment, doivent précisément trouver leur expression dans la chanson. Aussi, c'est dans ses chansons que chaque peuple se retrouve le plus chez lui, se délecte et se complaît avec prédilection.

Quoique ce domaine soit illimité par le nombre infini de ses sujets et la diversité de ses tons, cependant toute chanson se distingue des espèces précédentes par la simplicité, soit du fond, soit de la forme, du mètre, du langage, des images, etc. Prenant son point de départ dans un sentiment déterminé, elle ne va pas d'un objet à un autre, comme l'ode, dans le désordre de l'enthou-

siasme ; elle s'arrête, en général, plus exclusivement sur un seul et même objet, que ce soit une situation particulière, ou quelque manifestation déterminée de joie ou de tristesse dont le sentiment ou l'image nous pénètre et nous frappe. Renfermée dans ce sentiment ou cette situation, la chanson n'affecte pas le ton inégal de l'inspiration ou de la passion, la hardiesse des tours et des transitions ; elle reste calme et simple. Seulement cette pensée unique, présentée dans une facile succession d'images, tantôt plus brisée dans sa marche et plus concentrée, tantôt plus ample et plus suivie, avec un accompagnement de rhythmes accommodés au chant et faciles à saisir, sans entrelacements variés de rimes, forme un seul tout complet. Mais, maintenant, comme le sujet est presque toujours en soi quelque chose de passager, on ne doit pas s'imaginer qu'une nation doive chanter mille ans ou cent ans les mêmes chansons. Un peuple qui se développe toujours n'est pas si pauvre et dans une telle disette qu'il n'ait, chez lui, qu'une fois des poëtes chansonniers. Précisément la chanson, à l'opposé de l'épopée, meurt et renaît toujours. C'est un champ de fleurs qui se renouvelle chaque année. C'est seulement chez les peuples opprimés, séparés de tout progrès, qui ne connaissent pas cette gaieté toujours rajeunie du poëte, que se conservent les anciennes et même les plus vieilles chansons. Mais la chanson ordinaire naît et meurt comme le sentiment qui la fait naître. Elle excite, réjouit un moment et est oubliée. Qui connaît et chante encore, aujourd'hui, les

chansons généralement connues et aimées il y a cinquante ans? Chaque époque imprime à la chanson un ton nouveau, qui résonne quelque temps jusqu'à ce qu'il rentre dans le silence. Toutefois, chaque chanson ne doit pas être simplement une expression de la personnalité du poëte, elle doit avoir une valeur générale, plaire diversement à tous, exciter une impression semblable. Elle passe ainsi de bouche en bouche. Les chansons qui ne sont pas chantées généralement dans leur temps sont rarement de bon aloi.

Comme différence essentielle dans le mode d'expression de la chanson, je me contenterai de faire ressortir deux côtés principaux que j'ai déjà indiqués précédemment. D'abord, en effet, le poëte peut exprimer ses sentiments et ses impressions intérieures avec ouverture et abandon, en particulier quand il s'agit de situations et de sentiments joyeux; de sorte que tout ce qui lui passe devant l'esprit, il le communique immédiatement et sans mystère. Mais, d'un autre côté, dans l'extrême opposé, il peut, en quelque sorte, se borner à faire deviner, par son mutisme, ce qui se presse dans son cœur fermé. Le premier mode d'expression appartient à l'Orient, et particulièrement à la sérénité insouciante, à l'expansion, libre de désirs, de la poésie mahométane, à cette imagination brillante qui aime à se répandre au dehors et se complaît dans de spirituelles combinaisons. Le second, au contraire, répond davantage à la concentration intérieure qui distingue les peuples du Nord. Ici l'âme, dans son silence comprimé, ne peut atteindre

jusqu'aux objets extérieurs. Le cœur, refoulé sur lui-même, ne peut plus s'exprimer et se faire jour, comme l'enfant avec lequel le père, dans le *Roi des Aulnes*, voyage par la nuit et l'orage, se tait de frayeur et suffoque dans ses sanglots. Cette différence, qui déjà se fait remarquer d'une manière générale, comme poésie populaire et poésie savante, comme sentiment et comme réflexion, se reproduit dans le cercle de la chanson, sous mille nuances variées et dans une multitude de degrés intermédiaires.

En ce qui regarde maintenant les espèces particulières que l'on peut compter dans ce genre, je me bornerai à mentionner les suivantes :

Ce sont d'abord les *chansons populaires*, qui, à cause de leur spontanéité, restent principalement sur le terrain de la chanson et sont le plus susceptibles d'être chantées ; elles ont besoin même d'être accompagnées du chant. Elles renferment les exploits et les événements nationaux dans lesquels le peuple a conscience de sa vie et qui réveillent ses souvenirs. Ou bien elles expriment immédiatement les sentiments et les situations des différentes classes de la société, la sympathie de l'homme avec la nature, les relations humaines les plus intimes ; elles font résonner les sons les plus divers de la joie, de la tristesse et des angoisses de l'âme.

En opposition avec les chansons populaires se placent les chansons qui appartiennent à une culture plus riche et plus variée. Tantôt expression d'une gaieté

joyeuse, elles abondent en plaisanteries diverses, en tours gracieux, petits incidents, allusions galantes ; tantôt plus sentimentales, elles rappellent les scènes de la nature et les diverses situations de la vie humaine. Elles décrivent ces objets aussi bien que les sentiments qu'ils excitent, tandis que le poëte se replie sur lui-même et analyse les mouvements de son cœur. Si de pareilles chansons se bornent à la simple description, particulièrement à celle des objets de la nature, elles sont facilement banales et ne témoignent d'aucune imagination créatrice. Souvent il n'en va pas beaucoup mieux de l'analyse des sentiments qu'excite la vue des objets. Avant tout, le poëte, dans de telles descriptions des objets et des sentiments, ne doit pas s'arrêter à la naïveté des vœux et des désirs qui naissent immédiatement en nous ; mais, dans la liberté contemplative de sa pensée, il doit s'élever au-dessus de ces impressions communes. C'est le seul moyen d'arriver aux jouissances pures de l'imagination. Cette liberté insouciante, cette dilatation du cœur, cette satisfaction de l'âme qui habite la sphère propre de l'imagination, donnent, par exemple, à plusieurs chansons d'*Anacréon*, aussi bien qu'aux poésies de *Hafis* et au *Divan occidento-oriental* de *Gœthe*, la grâce la plus belle, un caractère particulier de libre inspiration et de poésie. — Enfin, un sujet plus élevé n'est pas exclu de ce genre. La plupart des *cantiques* protestants, composés pour l'édification des fidèles, appartiennent, par exemple, à la classe des chansons. Elles expriment l'aspiration vers Dieu, la

prière, les bienfaits de la grâce, le repentir, l'espérance, la confiance, le doute, la foi, etc., à la vérité comme disposition et situation de l'âme individuelle, mais de la manière générale dont ces sentiments et ces états peuvent être plus ou moins dans le cœur de tous.

2° A un second groupe de ce degré étendu on peut rapporter les *Sonnets*, les *Sextines*, les *Élégies*, les *Épîtres*, etc. Ces modes sortent déjà du cercle, précédemment étudié, de la chanson. En effet, le caractère immédiat du sentiment et de l'expression fait place ici à la réflexion et à la pensée, qui saisit les faces diverses des choses et embrasse les perceptions individuelles et les expériences du cœur sous des points de vue généraux. Connaissances, science, instruction, en général, peuvent ici se faire valoir; et quoique, sous tous les rapports, la réflexion, qui rattache en soi le particulier au général et les concilie, reste l'élément dominant, cependant le point de vue où elle se place est plus général et plus vaste que dans la chanson proprement dite. Les Italiens, en particulier, ont donné, dans leurs *sonnets* et leurs *sextines*, un exemple brillant de cette manière délicate d'analyser le sentiment. Ainsi, dans une situation, le poëte ne décrit pas simplement les dispositions de l'âme, les soupirs, la douleur, le désir ou les perceptions des objets extérieurs, avec une concentration intérieure; mais il se meut légèrement dans divers sens, jette avec calme un regard sur la mythologie, l'histoire, le passé, le présent, et cependant se replie toujours sur soi, se limite et se contient. Ce mode de

développement n'offre pas la simplicité de la chanson, et l'élévation de l'ode ne lui est pas permise; ce qui, d'un côté, fait disparaître le chant. Mais, en compensation, le langage lui-même, dans son harmonie et ses savantes rimes, devient une mélodie parlée. L'*élégie*, au contraire, peut, dans la mesure des syllabes, les réflexions, les maximes et la description des sentiments, conserver un caractère plus épique.

3° Le troisième degré, dans cette sphère, est occupé par un mode particulier, dont le caractère s'est manifesté récemment chez les Allemands de la manière la plus remarquable dans Schiller. La plupart de ses poésies lyriques, comme *la Résignation*, *l'Idéal*, *l'Empire des ombres*, *l'Artiste*, *l'Idéal et la Vie*, ne sont pas plus des chansons que des odes ou des hymnes, des épîtres, des sonnets ou des élégies dans le sens antique. Elles offrent, au contraire, un caractère tout différent de celui de ces espèces. Ce qu'elles expriment, c'est particulièrement la grande pensée qui fait le fond de leur sujet. Le poëte, cependant, ne paraît ni être emporté par un mouvement dithyrambique, ni, dans l'inspiration, lutter avec la grandeur de son sujet. Il reste parfaitement maître de celui-ci, le développe par toutes ses faces, en vertu de sa propre réflexion poétique; et, avec une sensibilité pleine d'essor et une largeur de vues toute grandiose, une force entraînante de langage et d'images, il l'exprime en un style plein de magnificence et d'harmonie, dans des rhythmes et des rimes la plupart très-simples, mais frappants.

Ces grandes pensées et ces intérêts profonds, auxquels toute sa vie fut consacrée, apparaissent, par conséquent, comme la propriété la plus intime de son esprit. Mais il ne chante pas tranquillement en lui-même ou dans un cercle de société, comme la bouche riche de chansons de Gœthe. C'est un chantre qui expose un sujet digne en lui-même d'être chanté, et faisant partie d'une collection de semblables sujets parmi ce qu'il y a de plus grand et de plus excellent. On peut dire de ces chants ce qu'il dit lui-même de sa *Cloche* :

« Au-dessus des régions inférieures de la terre, elle « doit se balancer dans le pur azur du ciel, la rivale « du tonnerre, et confiner au monde des astres. Elle « doit être une voix d'en haut, semblable au troupeau « brillant des étoiles, qui, dans leur course, louent le « Créateur et conduisent le chœur des années. Que sa « bouche métallique soit uniquement consacrée aux « choses éternelles et sérieuses, et, qu'à chaque heure, « le Temps, dans son vol rapide, la frappe de son aile. »

III. — Développement historique de la poésie lyrique.

D'après ce que j'ai dit du caractère général de la poésie lyrique et de ses caractères particuliers, en ce qui regarde le poëte, l'œuvre lyrique et ses diverses espèces, il est suffisamment clair que, particulièrement dans ce domaine de la poésie, un traité détaillé n'est possible que sur le terrain de l'histoire. Car, non-seulement le cercle des principes généraux que l'on peut établir est restreint, mais ceux-ci conservent un caractère abstrait, parce qu'il n'est aucune branche de l'art où les particularités de temps et de nationalité, ainsi que l'individualité du génie personnel, fournissent, à un tel degré, le principe déterminant pour le fond et la forme des œuvres d'art. Or, maintenant, comme mon sujet m'interdit de parcourir une pareille exposition historique, je dois d'autant plus, précisément à cause de cette multiplicité de formes dans laquelle se développe la poésie lyrique, me borner exclusivement à jeter un coup d'œil rapide sur ce qui m'est connu en ce genre et sur ce à quoi j'ai pu prendre un vif intérêt.

Pour classer, d'une manière générale, les productions nationales et individuelles de la poésie lyrique, nous ferons comme dans la poésie épique; nous prendrons notre principe dans les formes générales du déve-

loppement de l'art que nous avons appris à connaître sous le nom de *symbolique*, *classique* et *romantique*. Comme principale division, nous devons donc, dans ce domaine, suivre la marche progressive qui nous conduit de la poésie lyrique des *Orientaux* à celle des *Grecs* et des *Romains* et, de là, à celle des peuples *Slaves*, *Romans* et *Germains*.

I. En ce qui regarde d'abord la poésie lyrique *orientale*, elle se distingue essentiellement de celle de l'Occident en ce que, conformément à son principe général, elle ne porte l'âme ni à l'indépendance et à la liberté individuelle, ni à cette concentration intérieure qui, creusant dans l'infini, constitue la profondeur du sentiment romantique. Au contraire, la conscience personnelle se montre immédiatement absorbée dans la contemplation des phénomènes de la nature, et s'exprime dans cet état d'identification complète. D'un autre côté, ne trouvant pas un point d'appui solide en elle-même, elle s'anéantit devant ce qui, dans la nature et les rapports de la vie humaine, représente la puissance et la substance des choses. Et, alors, tantôt plus contrainte, tantôt plus libre, elle aspire, par l'imagination et le sentiment, vers cette puissance sans pouvoir y atteindre. Quant à la forme, c'est, par conséquent, moins l'expression poétique d'une pensée libre, que la description immédiate de cette contemplation naïve. Le poëte, au lieu de nous initier à ses sentiments intimes, ne révèle

que son anéantissement vis-à-vis des objets et des situations. Par ce côté, la poésie lyrique orientale conserve souvent, par opposition en particulier à la poésie romantique, un ton, en quelque sorte, plus objectif. Car, souvent, le poëte n'exprime pas les choses comme elles sont en lui-même; il les exprime plutôt comme il se sent lui-même en elles, leur donnant une vie et une âme indépendantes. Ainsi, par exemple, *Hafis* s'écrie une fois :

Oh! reviens, le rossignol du cœur de Hafis,
Reviens sur le parfum des roses du plaisir.

D'un autre côté, cette poésie lyrique, dans cette situation où l'âme est affranchie de toute particularité, se laisse aller à une expansion naïve, mais où l'imagination se perd facilement dans le démesuré et ne peut arriver à une expression positive de son objet, parce que cet objet, c'est l'Être infini qui ne peut se représenter par des formes. Aussi, en général, la poésie lyrique orientale, particulièrement chez les Hébreux, les Arabes et les Persans, a le caractère de l'élévation hymnique. L'imagination du poëte accumule, avec prodigalité, toute grandeur, toute puissance et toute gloire de la créature, pour faire dissiper cette splendeur devant la majesté ineffable de Dieu. Ou il ne se lasse pas d'énumérer tout ce qu'il y a de charmant et de beau, d'en former comme un collier précieux, qu'il dépose ensuite comme offrande à l'objet qui seul a du prix à ses yeux, sultan, bien-aimée, vin dont il s'enivre, etc.

Comme formes plus précises d'expression, la *métaphore*, l'*image* et la *comparaison* trouvent leur place naturelle dans cette sphère de la poésie. En effet, l'âme, qui ne se sent pas libre en elle-même dans son monde intérieur, ne peut se manifester dans les objets extérieurs qu'en s'assimilant à eux par des comparaisons. Ensuite, le général et le substantiel conservent, ici, leur existence abstraite, sans pouvoir se marier avec une forme déterminée pour produire une libre individualité. De sorte que, maintenant aussi, l'imagination ne peut le contempler qu'en le comparant avec les phénomènes particuliers du monde ; tandis que ceux-ci ne conservent d'autre valeur que celle de point de comparaison qui les rapproche de l'Être seul grand, seul digne de gloire et de louange. Mais ces métaphores, images et comparaisons, dans lesquelles se renferme presque exclusivement l'esprit qui cherche à contempler la Divinité, ne sont pas la véritable expression des sentiments ou des choses mêmes ; c'est leur expression simplement personnelle et artificiellement créée par le poëte. Ce qui, par conséquent, manque ici au sentiment lyrique en liberté intérieure et vivante, nous le trouvons remplacé par la liberté de l'expression. Dans la naïveté des images et des comparaisons prolongées, après avoir parcouru tous les degrés intermédiaires les plus variés, l'imagination se déploie avec une hardiesse incroyable et une verve pleine d'esprit, en combinaisons nouvelles et surprenantes.

Quant aux peuples particuliers qui se sont distingués

en Orient dans la poésie lyrique, il faut nommer d'abord les *Chinois*, ensuite les *Indous;* mais, en troisième lieu et surtout, les *Hébreux*, les *Arabes* et les *Persans,* dont nous ne pouvons essayer de caractériser plus en détail les productions.

II. A la seconde époque principale, celle des *Grecs* et des *Romains,* c'est l'individualité *classique* qui constitue le caractère général. Conformément à ce principe, ce n'est plus l'expression lyrique des sentiments de l'âme absorbée dans la contemplation de la nature, ou s'élevant au-dessus d'elle-même jusqu'à cet appel sublime à toutes les créatures : « Que tout ce qui respire loue le Seigneur,» ou enfin, aspirant par l'affranchissement des liens du fini à se confondre dans le sein de l'Être unique qui pénètre et anime tout. L'âme s'unit librement à l'Être universel, comme constituant sa substance propre, et porte le sentiment de cette union jusqu'à la conscience poétique.

Si la poésie lyrique des Grecs et des Romains diffère de celle des Orientaux, elle ne se distingue pas moins de celle de l'époque romantique. Car, au lieu d'affecter une profondeur concentrée dans l'expression des sentiments et des situations de l'âme, elle les développe de manière à donner l'explication la plus claire de la passion, de la pensée et des réflexions les plus intimes. Par là, elle conserve, elle aussi, même comme manifestation de l'esprit intérieur, autant qu'il est permis à la poésie lyrique, le type plastique de la forme classique. En

effet, les vérités générales qu'elle expose, ses vues sur la vie, ses maximes de sagesse, etc., ne sont pas privées de l'individualité libre du sentiment individuel et du mode de conception indépendant. D'un autre côté, elle emploie moins les images et les métaphores que l'expression propre et directe. Par là, le sentiment intérieur est exprimé à la fois d'une manière plus générale et sous une forme plus claire. Les genres particuliers, en raison du même caractère d'individualité, se détachent les uns des autres, sous le rapport de la conception, de l'expression, du dialecte et de la mesure des vers, pour atteindre, dans une libre indépendance, au plus haut point de perfection de leur développement. Et, comme le fond et la pensée, de même l'exposition extérieure est aussi d'un genre plus plastique. En effet, sous le rapport musical, elle fait moins ressortir la mélodie intime des sentiments de l'âme que l'harmonie sensible dans la mesure de son mouvement rhythmique, où elle laisse même s'introduire les entrelacements cadencés de la danse.

1° La lyrique *grecque* présente ce caractère fondamental dans son développement riche et original. D'abord ce sont des *hymnes*, qui conservent encore quelque chose du ton épique, et qui, composés dans le mètre de l'épopée, expriment moins l'inspiration intérieure qu'ils n'offrent à notre esprit, sous les traits fixes et sensibles que j'ai indiqués, une image plastique des dieux. — Le degré suivant est marqué, quant au mètre, par la mesure *élégiaque*, qui ajoute un penta-

mètre, et qui, par le retour régulier de cet accouplement du pentamètre à l'hexamètre, montre dans ses divisions, le commencement de la formation des strophes. Car l'élégie, dans son ton général, est déjà plus lyrique (l'élégie politique aussi bien que l'érotique); quoique, particulièrement comme élégie gnomique, elle se rapproche encore de l'expression épique, et qu'ainsi elle appartienne presque exclusivement aux Ioniens, chez lesquels prédomine la pensée objective. Aussi, quant à la partie musicale, c'est surtout le côté rhythmique qui atteint à la perfection. — Troisièmement, enfin, se développe dans une nouvelle mesure de vers, le poëme *iambique*, qui, par sa vivacité mordante et satirique, prend une direction déjà plus personnelle.

Mais la pensée et la passion vraiment lyriques se développent, pour la première fois, dans la poésie que l'on appelle *mélique*. Les mètres sont plus variés, les strophes plus riches, les éléments de l'accompagnement musical plus parfaits, grâce à la modulation qui s'y ajoute. Chaque poëte se fait une mesure de syllabes correspondant à son caractère lyrique : *Sapho*, pour ses inspirations douces et cependant enflammées d'une ardeur passionnée et pleine d'effet dans l'expression; *Alcée*, pour ses odes mâles et hardies. Les *Scolies*, en particulier, dans la variété de leurs sujets et de leurs tons, admettent les nuances les plus variées de la diction et du mètre.

La lyrique des *chœurs*, enfin, se développe à la fois sous le rapport de la richesse des pensées et des ré-

flexions, de la hardiesse des transitions et des combinaisons et sous celui de la représentation extérieure. Le chant des chœurs peut alterner avec des voix particulières. Le mouvement intérieur ne se contente pas du simple rhythme du langage et des modulations de la musique, il appelle à son secours, comme élément plastique, les mouvements de la danse. De sorte qu'ici, le côté subjectif de la poésie lyrique trouve, dans sa représentation sensible, par l'exécution, une compensation parfaite. Les objets de ce genre d'inspiration lyrique sont les plus substantiels et les plus importants. Ce sont des louanges à la gloire des dieux, ainsi que des vainqueurs dans les jeux publics, où les Grecs, souvent divisés au point de vue politique, trouvaient l'image visible de leur unité nationale. Et, ainsi, ces sujets ne manquaient pas, quant au fond de la conception, d'éléments épiques et objectifs. *Pindare,* par exemple, qui, dans ce domaine, a atteint le sommet de la perfection, passe, comme je l'ai déjà dit, des circonstances extérieures qui lui sont fournies facilement, à des réflexions profondes sur la nature générale des vérités morales et religieuses, ensuite sur les héros et les exploits héroïques, la fondation des États, etc.; et il joint à la force de représentation plastique l'essor personnel de l'imagination. Dès lors, ce n'est pas le sujet qui se développe de lui-même, épiquement, l'inspiration lyrique est seulement excitée par son objet; de sorte que celle-ci paraît, au contraire, soutenue et produite par l'âme du poëte.

La poésie lyrique postérieure, celle des *Alexandrins*, est moins un progrès indépendant qu'une imitation savante et un effort pour atteindre à l'élégance et à la correction du style; jusqu'à ce qu'enfin elle se dissémine en morceaux du genre gracieux ou plaisant, et que, dans l'*épigramme*, elle cherche à réunir par un nouveau lien de sentiment et de fantaisie, les fleurs déjà connues de l'art et de la vie, et à les revêtir d'une nouvelle fraîcheur par les finesses de la louange ou de la satire.

2° Chez les *Romains* la poésie lyrique, à la vérité, trouve un sol diversement cultivé, mais moins vierge et moins riche. Son époque florissante se borne à peu près au siècle d'Auguste. Elle présente un caractère moins spontané et plus réfléchi; elle n'est plus qu'une des jouissances de l'esprit. C'est l'œuvre d'une habileté plus ou moins imitatrice, le fruit du soin et du goût, plutôt que d'une fraîche inspiration et d'une conception artistique originale. Cependant, malgré l'érudition qui y domine et une mythologie étrangère, malgré l'imitation des froids modèles alexandrins, l'originalité romaine ne peut être méconnue. Le caractère et le génie individuel des poëtes se montrent de nouveau dans leur liberté. Quoique dépourvus de cette séve qui est l'âme intime de la poésie et de l'art, ils n'en produisent pas moins, dans le champ aussi bien de l'ode que de l'épître, de la satire et de l'élégie, quelque chose d'achevé et de parfait. La satire postérieure, au contraire, qui se laisse rattacher à ce

genre, dans son âpreté mordante contre la corruption du temps, avec les traits acérés de sa colère et sa vertu déclamatoire, parcourt d'autant moins le domaine propre de l'imagination poétique, qu'elle n'a à opposer à l'image d'un présent corrompu rien autre chose que cette indignation et cette rhétorique abstraite d'un zèle vertueux.

III. La poésie lyrique eut les mêmes destinées que la poésie épique. Des idées nouvelles et un esprit nouveau s'introduisirent en elle par l'invasion des nouvelles races. C'est ce qui eut lieu chez les peuples *Germains*, *Romans* et *Slaves*, qui déjà, dans la période païenne antérieure au christianisme, mais surtout après leur conversion, et aussi dans le moyen âge et dans les derniers siècles, offrent un troisième développement de la poésie lyrique, conforme au caractère général de l'art romantique et toujours plus varié et plus riche.

Dans ce troisième cercle, la poésie lyrique acquiert une importance d'autant plus prépondérante, que son principe se fait valoir d'abord dans l'épopée, puis, plus tard, dans le drame, d'une manière beaucoup plus profonde que cela n'était possible chez les Grecs et les Romains. Il y a plus : chez quelques peuples, les sujets à proprement parler épiques sont traités entièrement selon le type de la poésie lyrique. De là naissent des productions telles, que l'on ne sait trop dans lequel des deux genres on doit les ranger. Du reste, si les

traditions épiques se rapprochent ainsi de la conception lyrique, la raison essentielle en est que la vie tout entière de ces nations procède du principe de la subjectivité. Leur génie idéaliste est porté à représenter le substantiel et l'objectif, comme émanant des profondeurs de l'âme individuelle. Et cette concentration de la pensée acquiert, de plus en plus, la conscience d'elle-même. Ce principe se manifeste, sous la forme la plus parfaite et la plus pure, dans les *races germaniques*; tandis que les races *slaves*, au contraire, avaient à s'arracher au mysticisme oriental qui s'absorbe dans l'Être universel ou dans la contemplation de la nature. Les peuples *romans* tiennent le milieu. Occupant les provinces conquises de l'empire romain, ils trouvèrent devant eux les restes des connaissances et de la civilisation romaines. Pénétrés, de tous côtés, de cette influence en se mêlant aux vaincus, ils durent abandonner une partie de leur originalité. — En ce qui concerne le fond de cette poésie lyrique, ce sont presque tous les degrés du développement de l'existence nationale et individuelle qui s'expriment en rapport avec la religion et la vie mondaine de ces peuples et de ces siècles. Et les sujets offrent toujours une plus grande richesse en se réfléchissant dans la multiplicité des situations et des sentiments de l'âme humaine. Quant à la forme, soit que le poëte s'inspire des événements nationaux ou autres, des phénomènes de la nature et des objets qui l'environnent; soit qu'il s'occupe de lui-même et que, par la réflexion, il creuse dans les profondeurs de l'âme,

dont les sentiments se développent et la pensée s'agrandit par le progrès des idées, la concentration intime de l'expression constitue toujours le caractère fondamental. Dans la partie extérieure, le plasticisme de la versification rhythmique fait place à la musique de l'allitération, de l'assonance et des divers entrelacements des rimes. Ces nouveaux éléments sont employés tantôt d'une manière éminemment simple et sans prétention, tantôt avec beaucoup d'art dans l'invention de formes d'une ferme empreinte; tandis que, de son côté, l'exécution extérieure perfectionne, de plus en plus, l'accompagnement purement musical du chant mélodique et des instruments.

Dans la division de ces vastes groupes, nous pouvons suivre, quant à l'essentiel, la marche que j'ai déjà indiquée pour la poésie épique.

En premier lieu, par conséquent, se place la poésie lyrique des peuples nouveaux dans leur originalité encore *païenne*.

En second lieu, le riche développement de la poésie lyrique du moyen âge *chrétien*.

Troisièmement, enfin, d'une part, l'étude renouvelée de l'antiquité, de l'autre le principe moderne du protestantisme, exercent une influence remarquable.

* *

Je ne puis, cependant, me laisser aller à caractériser d'une manière plus précise ces époques principales. Je me contenterai, en terminant, d'exalter les mérites

d'un poëte allemand qui a imprimé à notre poésie lyrique nationale, dans ces temps modernes, un grand essor. Je veux parler du chantre de *la Messiade*. *Klopstock* est un des grands hommes qui ont inauguré la nouvelle époque de l'art dans notre nation, une belle et noble figure. C'est lui qui, avec un enthousiasme généreux et une fierté intérieure, arracha la poésie à l'énorme insignifiance de l'époque de Gottsched, dont la platitude prétentieuse avait effacé ce qui restait encore de noble et de digne dans l'esprit allemand. Pénétré de la sainteté de la vocation du poëte, il donna à ses poésies une forme plus solide et plus vraie ; et, malgré sa rudesse dans un grand nombre d'endroits, il est et restera classique. Parmi les odes de sa jeunesse, les unes sont consacrées à une noble amitié qui, pour lui, était quelque chose d'élevé, de solide, de digne et de respectable, l'orgueil de son âme, un temple de son esprit. Les autres expriment un amour plein de profondeur et de sensibilité. — Néanmoins, précisément à ce genre appartiennent plusieurs productions qui doivent être regardées comme parfaitement prosaïques : par exemple, *Selmar et Selma*, cette ennuyeuse et mélancolique dispute entre des amants qui, non sans beaucoup de larmes, de lamentations et de vides regrets, tourne autour de cette pensée oiseuse et sans intérêt : lequel des deux, de Selmar ou de Selma, doit mourir avant l'autre. — Mais ce qui, chez Klopstock, se révèle sous les faces les plus diverses, c'est le sentiment patriotique.

Comme protestant, la mythologie chrétienne, les légendes des saints, etc., ne pouvaient le satisfaire, les anges exceptés, pour lesquels il avait un grand respect poétique, quoiqu'ils restent abstraits et inanimés dans une poésie du monde réel. Il n'y avait là ni le sérieux moral de l'art ni la force de vitalité que réclamait un esprit non simplement mélancolique et humble, mais libre et positivement pieux. Comme poëte, il sentait le besoin d'une mythologie et d'une mythologie indigène, dont les noms et les figures offrissent déjà pour l'imagination un terrain solide. Or, les dieux grecs n'ont pour nous rien de ce caractère patriotique. Voilà pourquoi Klopstock, on peut dire par amour-propre national, a cherché à rajeunir la vieille mythologie de Wodan, de Hertha, etc. Cependant, il ne pouvait pas plus rendre d'intérêt et d'importance à ces divinités qui *ont été*, il est vrai, mais ne *sont* plus germaniques, que la Diète de l'empire à Ratisbonne ne pourrait représenter aujourd'hui l'idéal de notre existence politique. Aussi, quelque grand que fût le besoin de se représenter poétiquement et réellement, dans une mythologie populaire et nationale, les vérités relatives à la nature et à l'ordre moral, ces divinités tombées n'en restent pas moins quelque chose de parfaitement faux et de vide ; et il y a une espèce d'hypocrisie puérile dans la prétention de faire comme si la raison et la foi nationale devaient prendre cela au sérieux. Pour la simple imagination, la mythologie grecque est infiniment plus gracieuse, plus sereine, plus humainement libre, plus

variée et plus développée. Néanmoins, dans la poésie lyrique, c'est le chantre qui se représente lui-même ; et nous devons honorer Klopstock pour ce besoin et cet essai patriotique qui ne furent pas perdus et portèrent plus tard leurs fruits, sans compter qu'ils provoquèrent de savantes recherches sur des objets semblables. — Enfin, le sentiment patriotique de Klopstock apparaît tout à fait pur, beau et pathétique dans son enthousiasme pour l'honneur et la dignité de la langue allemande et de nos anciennes figures historiques, de Hermann, par exemple, et principalement de quelques empereurs allemands qui se sont honorés eux-mêmes en cultivant la poésie. Ainsi s'exaltait en lui, toujours plus légitime, l'orgueil de la muse et le courage de se mesurer, dans un sentiment joyeux de ses forces, avec les Grecs, les Romains et les Anglais. Le même caractère actuel et patriotique se remarque dans les regards qu'il dirige sur les princes de l'Allemagne; dans les espérances que leur caractère peut éveiller, relativement à l'honneur national, à l'art, à la science, aux affaires publiques et aux grands intérêts de l'humanité. D'un côté, il exprimait son mépris pour ceux de nos princes qui, « dans un doux fauteuil, encensés par leurs courtisans, étaient déjà ignorés de leur vivant et le seront encore plus après leur mort. » D'autre part, il laisse percer sa douleur de ce que Frédéric II lui-même « n'a pas vu que la poésie allemande s'est rapidement élevée de ses fermes racines et de sa tige, et que ses rameaux projettent au loin leur ombrage. »

Elles sont également douloureuses pour lui, les espérances déçues qui lui faisaient voir dans l'empereur Joseph II le commencement d'un nouveau monde pour l'esprit humain et la poésie. Enfin, ce qui n'est pas moins honorable pour le cœur du vieillard, c'est le vif intérêt qu'il prend à l'apparition d'un peuple qui brise toutes ses chaînes et, pour la première fois, veut fonder la vie politique sur la raison et le droit. Et il salue « ce nouveau soleil, aux rayons bienfaisants, que « lui-même n'a pas rêvé. Soyez bénis, mes cheveux gris « qui couvrez encore ma tête, bénie soit la force qui me « soutient après soixante ans ; car c'est à elle que je dois « d'avoir vécu jusqu'à ce jour et de voir ces choses. »

Il y a plus, il s'adresse aux Français en ces termes : « Pardonnez, ô Français (le nom de frères est un « noble nom) ! pardonnez si, autrefois, j'ai exhorté les « Allemands à fuir ce pour quoi je les supplie aujour- « d'hui de vous imiter ! »

Mais une indignation d'autant plus vive s'empara du poëte lorsque cette belle aurore de la liberté se changea en un jour plein d'horreur, sanglant et meurtrier pour la liberté même. Cette douleur, cependant, Klopstock ne put lui donner une forme poétique. Il l'exprima d'une manière d'autant plus prosaïque, plus faible et plus dénuée de pensée, qu'à son espérance trompée il ne savait rien opposer de plus élevé, parce que son âme et sa raison n'avaient entrevu aucun avenir meilleur pour la société.

Ainsi Klopstock reste grand par son sentiment patrio-

tique, par celui de la liberté, de l'amitié, de l'amour, par la fermeté de sa foi protestante, digne d'être honoré pour la noblesse de son âme et de sa poésie. Et quoique, par plusieurs côtés, il soit resté enfermé dans les limites de son temps, quoiqu'il ait composé un grand nombre d'odes purement critiques, grammaticales et métriques, partant froides, il n'est apparu, depuis lui, Schiller excepté, aucune aussi noble et aussi indépendante figure avec des traits plus sérieux et plus mâles.

Schiller et Goethe, au contraire, ont été non-seulement les chantres de leur temps, mais des poëtes universels. En particulier, les poésies lyriques de Goethe sont ce que nous, Allemands modernes, nous possédons de plus excellent, de plus profond, de plus pathétique. Elles appartiennent entièrement à lui et à son peuple, et, comme elles ont poussé sur le sol national, elles répondent maintenant encore parfaitement au ton principal de notre esprit.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE DU TRADUCTEUR.....

LIVRE PREMIER.

DE LA POÉSIE EN GÉNÉRAL.

INTRODUCTION..... I

I. De l'Art et de la Poésie en général..... I

1° Examen des opinions sur l'Art et la Poésie..... II

2° De l'Idéal comme objet de la poésie..... X

3° Des degrés et des formes de l'Idéal..... XIV

II. De la Poésie dans son rapport avec les autres arts..... XXII

1° Division des arts : rapports de la poésie avec l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et la Musique..... L XXIV

2° Caractères propres de la poésie ; sa supériorité sur les autres arts..... LIV XXVIII

CHAPITRE PREMIER.

DIFFÉRENCES DE LA POÉSIE ET DE LA PROSE.

I. De la Pensée poétique et de la Pensée prosaïque..... 3

II. Différences qui séparent la Poésie de l'Histoire et de l'Éloquence... 14

III. Des qualités du poëte : Imagination, génie, inspiration, originalité. 33

CHAPITRE II.

DU LANGAGE POÉTIQUE.

I. De l'Image poétique et de l'expression figurée, Métaphores, Images, Comparaisons..... 46

II. De l'Expression grammaticale et de la Diction poétique..... 65

III. De la Versification..... 73
1° De la Versification Rhythmique..... 78
2° De la Rime..... 91
3° Combinaison des deux systèmes..... 105

LIVRE DEUXIÈME.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE POÉSIE.

CHAPITRE I.

POÉSIE ÉPIQUE.

I. CARACTÈRE GÉNÉRAL DE LA POÉSIE ÉPIQUE. 120
II. CARACTÈRES PARTICULIERS DE LA POÉSIE ÉPIQUE. . . . 137

I. De la forme sociale propre à l'épopée ou de l'Age héroïque..... 139
II. De l'Action épique..... 159
1° De l'Action proprement dite..... 159
2° Des Personnages de l'épopée..... 166
3° Du Destin et du Merveilleux..... 171
III. Du Poëme épique considéré dans son ensemble..... 186
1° De l'ensemble des objets qui se rattachent à l'action particulière..... 186
2° De la marche de l'épopée..... 192
3° De l'unité dans l'épopée..... 202
Des Genres qui se rattachent à l'épopée : Idylle, Poëmes descriptifs et didactiques. — Roman..... 208

II. DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE L'ÉPOPÉE 215

1° De l'épopée Orientale..... 215
2° De l'épopée Grecque et Romaine..... 222
3° De l'épopée au Moyen âge et dans les Temps modernes..... 225

CHAPITRE II.

POESIE LYRIQUE.

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA POÉSIE LYRIQUE. 245
1° Du Fond de la poésie lyrique..... 245

2° De la Forme de la poésie lyrique..... 248
3° Des Degrés de la culture intellectuelle auxquels correspondent les formes de la poésie lyrique..... 261

II. CARACTÈRES PARTICULIERS DE LA POÉSIE LYRIQUE. . . . 272

1° Du Poëte lyrique..... 274
2° Du Poëme lyrique..... 279
1° De l'unité du poëme lyrique..... 279
2° De son mode de développement..... 281
3° Du mètre et de l'accompagnement musical..... 285

III. DE LA POÉSIE LYRIQUE DANS SES DIVERSES ESPÈCES. . . 290

1° Hymnes, Dithyrambes, Psaumes..... 290
2° De l'Ode..... 294
3° De la Chanson : chanson proprement dite, sonnets, etc.; Poésies philosophiques..... 296

IV. DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA POÉSIE LYRIQUE. . 314

1° Poésie lyrique des Orientaux..... 306
2° Poésie lyrique des Grecs et des Romains..... 309
3° Poésie lyrique des Temps modernes..... 314

FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER.

many rat ebaile
2